II.

Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters.

Von

Julius v. Schlosser.

Mit zwei Tafeln.

Vorwort.

Die vorliegende Schrift bringt Paralegomena, welche im Wesentlichen, trotz des einheitlichen Bandes, den Charakter von solchen nicht verleugnen können und wollen. Verdankt sie doch ihren Ursprung einer grösseren Arbeit, einer nahezu druckfertig vorliegenden Sammlung der Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. Bei der Behandlung derselben spannen sich Fäden an, die nach vorne oder nach rückwärts über die in Frage kommende Zeit hinausreichten und sich stellenweise zu einem Gewebe verdichteten, welches das zum Handgebrauche bestimmte Quellenbuch belastete und in seiner zu wünschenden Uebersichtlichkeit zu stören drohte. So beschloss der Verfasser, diese Theile auszuscheiden und in ein Ganzes zu bringen, welches gleichsam als ein erweiterter Commentar jener Sammlung zur Seite gehen sollte.

Die Kenntniss der karolingischen Kunst insbesondere gründet sich auf spärliche und geringe Denkmäler. Namentlich gilt dies von der Architektur; wie viel angeblich karolingische (und merowingische) Bauten, speciell in Frankreich, in Wirklichkeit einer weit späteren Zeit angehören, hat A. Ramé in einem äusserst lesenswerthen Vortrag, gehalten in der Sorbonne (De l'état de nos connaissances sur l'architecture carlovingienne, abgedruckt im Bull. des travaux historiques et scientifiques, Sect. d'Hist., Paris 1882, p. 185), gezeigt. Auf dem Gebiete der Malerei sind wir durchaus auf die Miniaturen angewiesen; dass diese uns aber, ähnlich wie die griechische

Vasenmalerei, kein unmittelbares Bild der grossen Kunst geben, sondern mitunter verzerrte, fast immer aber decorativ verzierlichte Bildchen, ist bekannt. Aber nicht einmal in den geistigen Inhalt der gleichzeitigen Kunst führen sie uns vollständig ein; so ist beispielsweise der neutestamentliche Cyklus in den karolingischen Manuscripten sehr spärlich, der Legenden- und profanhistorische Bilderkreis so gut wie gar nicht vertreten.

Hier tritt die Quellenforschung in ihre Rechte; nur durch sie — in Verbindung mit den auf uns gekommenen Monumenten — können wir hoffen, ein annähernd vollständiges Bild vorromanischer Kunstweise und Kunstübung zu erhalten. In der Zeit, da die moderne Kunstgeschichte erst im Erstehen und noch durch die Person ihrer Vertreter in näherer Verbindung mit anderen Wissenschaften war, zu Beginn unseres Jahrhunderts, hat man den grossen Werth der Quellen richtig erfasst und gewürdigt, ich brauche nur an Fiorillo und Rumohr zu erinnern. Und so ist auch Schnaase's grosses Werk auf genauer Kenntniss der mittelalterlichen, besonders der scholastischen Literatur aufgebaut. Dann kam die Denkmälerforschung in den Vordergrund des Interesses, und sie hat grosse und bedeutende Erfolge erzielt; die Quellenkenntniss ging aber zurück, trotz einzelner Anläufe, so dass man sagen kann, die Citate in den neueren Handbüchern stammen mit geringen Ausnahmen aus Fiorillo, Schnaase und älteren französischen Werken.

Man wird Ramé (a. a. O., p. 212) sicherlich voll beistimmen, wenn er sagt: ‚Nous avons eu, aux derniers siècles, l'archéologie d'érudition, qui connaissait les textes et ignorait les monuments; nous avons actuellement l'archéologie d'intuition, qui connaît les monuments et ignore les textes. Il serait temps d'éviter l'excès de l'une et de l'autre en menant de front l'étude des textes et celle des monuments. On peut au moins essayer si de ce contrôle réciproque ne sortirait pas quelque lumière nouvelle sur la marche et le développement de l'art.'[1]

---

[1] Ramé hat auch an einem drastischen Beispiel gezeigt, wie sich die Vernachlässigung der Quellenforschung zuweilen rächt (ganz so wie auch

Noch habe ich eine doppelte Pflicht der Pietät und der Dankbarkeit zu erfüllen. Es war mir durch die Liebenswürdigkeit der Familie gestattet, für die merowingische Zeit die werthvollen, leider unbeendeten Vorarbeiten meines verstorbenen unvergesslichen Freundes Karl Hecke († 1887) zu benützen; wie sehr sie mich förderten, mag das Folgende beweisen.

Meine zweite Dankesschuld gebührt dem Institute für österreichische Geschichtsforschung, dessen ordentliches Mitglied zu sein, wie ich mit freudigem Stolze hervorheben darf, mir während dreier Jahre vergönnt war. Ohne diese Zeit wahrhaft idealer Arbeit, wo mir die reichhaltige Institutsbücherei sowohl als die k. k. Universitätsbibliothek zur unumschränkten Verfügung stand, ohne die werkthätige und aufmunternde Unterstützung meiner verehrten Lehrer, des Institutsleiters Hofrath v. Sickel, der Herren Professoren E. Mühlbacher, R. v. Zeissberg und besonders F. Wickhoff, wäre es mir überhaupt nicht möglich gewesen, diese Arbeit zu unternehmen. Ihnen, sowie ferner Herrn Hofrath Professor Benndorf, Herrn Director Dr. F. Kenner und Herrn Custos Dr. Robert v. Schneider, welche mich in der liebenswürdigsten Weise durch Rath und That unterstützten, bin ich hiedurch zu immerwährender Dankbarkeit verpflichtet.

Wien, im Monate Mai 1890.

Dr. Julius v. Schlosser,
k. und k. Custos-Adjunct.

---

die Vernachlässigung der älteren Literatur, zum Beispiel in der Diplomatik). Seit jeher wird eine Stelle, angeblich im Chronicon Laurishamense stehend, dass nämlich das Kloster Lorsch more antiquorum et imitatione veterum gebaut sei — als Beweis für die sogenannte karolingische Renaissance citirt (so noch zuletzt in Dohme's Deutscher Baukunst). Ramé zeigt, dass sich Niemand die Mühe genommen, die Chronik nachzulesen, sondern dass einfach immer der Vordermann abgeschrieben worden ist. Denn diese Stelle befindet sich in der Vorrede Helwich's, welche Freher und nach ihm Struve seiner Ausgabe der Lorscher Chronik (sogar typographisch unterschieden!) vorgedruckt hat, ist also die Meinung eines Schriftstellers aus dem XVII., nicht aber des XI. oder gar IX. Jahrhunderts.

‚Nec cum illis frangimus, nec cum istis adoramus.'
Libri Carolini, L. I, praef.

Einleitung.

Kunstauffassung des frühen Mittelalters. — Visionen. — Symbolik. — Der Titulus. — Die Libri Carolini und die Kunst unter Karl dem Grossen.

Das merowingische Reich entstand auf dem Boden einer der bestcultivirtesten und fast gänzlich latinisirten Provinzen des römischen Imperiums, die in den letzten Jahrhunderten sich dem italischen Mutterlande ebenbürtig, wenn nicht überlegen gezeigt hatte. Die antike Ueberlieferung herrschte hier ebenso unbestritten wie in dem übrigen unter hellenistisch-römischem Einflusse stehenden Europa. Um so leichter nahmen die Franken, zumal bei ihrer leicht beweglichen Sinnesart, römische Cultur, römische Kunst an.

Die letztere lernten sie allerdings nur mehr in ihrem Verfall kennen. Es ist unendlich lehrreich, zu verfolgen, wie diese Kunst der Antike, in ihrer Sonnenhöhe von keiner folgenden Periode mehr erreicht, sich langsam aber stetig dem tiefsten Verfalle, der unglaublichsten Verzerrung, wie sie die italienischen Werke des 8. bis 10. Jahrhunderts zeigen, nähert. Der erste Grund dieses Verfalles liegt in der Einwirkung der ausserhalb der antiken Peripherie wohnenden Völker. Diese beginnt schon nach der Gründung des Alexanderreiches, in der Diadochenzeit. Aber der Orient, der nun in den Kreis antiker Cultur tritt, verfügt selbst über eine hochentwickelte Kunst, von der ja die griechische einstens ausgegangen ist, und diese selbst besitzt noch einen so grossen Schatz von Lebensenergie und Kraft, dass sie diese fremden Elemente vollständig aufnimmt und sich assimilirt.

So ist die sogenannte hellenistische Kunst keineswegs eine Kunst des Verfalles zu nennen, so wenig wie die italienische Barocke, mit der sie auch in ihrer mächtigen Ausbreitung manche Verwandtschaft zeigt. Wie diese im Vollbesitze

der technischen Mittel, tritt sie mit gleicher Genialität an die grössten und kleinsten Aufgaben heran.

Das römische Weltreich hat mit seiner grossartigen Aneignungskraft ihren Bestand nur dauernder und weiter gemacht. Aber fast unmittelbar nach dem kurzen schönen Nachsommer der Kunst unter den Antoninen bricht der Verfall herein. Die Ursache dieses überraschend schnellen Niedergangs entzieht sich unserem Blick. Wohl ist das dritte Jahrhundert eine Zeit der allgemeinen Auflösung und Verwilderung, eine Zeit greulichster Soldatenwirthschaft, aber dies allein kann nicht massgebend sein, zumal wenn wir historische Parallelen ziehen. Ein Factor darf jedoch nicht übersehen werden: es ist die beginnende Durchsickerung des Barbarenthums, deren Folge eine unleugbare Verschlechterung der Race ist. Das Geschlecht, das uns die Münzen und Bildwerke des dritten Jahrhunderts zeigen, weicht in seiner äusseren Erscheinung weit von der charaktervollen Schönheit und Hässlichkeit früherer Jahrhunderte ab; die Barbarisirung, schon früher an der Peripherie des Reiches bemerkbar, schreitet nun auch in das Herz desselben vor.

Die Wiederkehr eines besseren Regiments, geordneter Zustände seit Diocletian ändert daran nichts mehr. Die antike Kunst erstarrt nach der Trennung der beiden Reiche im östlichen zu jener in steife Gewänder gehüllten Repräsentantin byzantinischen Prunks, der aber immer noch eine gewisse antike Würde und Erhabenheit innewohnt; im westlichen aber, das bald gänzlich in die Hände der Barbaren fällt, ringt sie sich aus dem Wust von Roheit und Unverständniss langsam zu einer neuen Gestaltung auf, in der wir trotz aller innern Verschiedenheit doch immer und immer wieder die Züge der Antike erkennen.

Der neue Glaube hatte dem Leben und der Kunst einen neuen Inhalt gegeben, aber die Form, wie das nicht anders möglich war, beibehalten. Erscheinungen, die wir recht eigentlich als mittelalterliche zu betrachten gewohnt sind, finden in oft überraschender Weise ihr Gegenbild in der Antike. Es ist bekannt, welche Bedeutung der Reliquiencultus für das ganze Mittelalter und die Kunst desselben im Besonderen hat. Aber ganz Aehnliches kennt schon die hellenistische Welt. Wie

Lukian erzählt, zeigte man in Tegea mit Verehrung die Haut des kalydonischen Ebers, zu Theben die Gebeine des Geryones, zu Memphis die Locken der Isis.[1] Und in dem bunten Katalog der Weltwunder bei Ampelius findet sich Manches, was in das Capitel der Reliquien im mittelalterlichem Sinne gehört, die Haut des Marsyas, Schild und Schwert des Agamemnon, ein Gewebe der Penelope etc.[2] Auch haftet an diesen Dingen der Schein des Wunderbaren; der Stein, an den Kassandra gebunden wurde (zu Ilios) gibt bei der Berührung auf der einen Seite Milch, auf der andern Blut von sich; das Bild der Diana zu Rosos wird vom Regen nicht berührt u. s. f.[3] Und die Denksäule des göttlich geehrten Skythen Toxaris zu Athen wird mit Kränzen behängt, damit er das Fieber abwehre.[4] Vieles Hiehergehörige findet man in der Lebensbeschreibung des Wunderthäters Apollonius von Tyana, verfasst vom ältern Philostratus, ein Buch, das ja eigentlich ein Vorläufer der mittelalterlichen Legenden- und Mirakelbücher ist.

Es ist eine höchst merkwürdige Erscheinung, dass auch in der Entwicklungsgeschichte der Kunst das Greisenalter sich den Zuständen der Kindheit nähert. Wir können dies an manchen Thatsachen erfahren. Wie die griechische Kunst von den prunkhaften Gebilden des Orients ausging, so kehrt sie am Ende ihrer Entwicklung wieder zu jener zurück. Und so nähert sie sich auch in überraschender Weise den Kunstanschauungen einer primitiven Epoche, die sie längst hinter sich gelassen hat.

Die Rolle, welche das Kunstwerk in der Phantasie jugendlicher Völker spielt, ist bekannt. Es empfängt eigenthümliches, mitunter schreckhaftes Leben, dessen Schein hier wirklich zum Sein wird; das mit Gewändern bekleidete, an Festtagen gebadete und gesalbte Cultbild, die Statue, welche redend von sich und ihrem Meister Kunde gibt, steht dieser Anschauung nicht ferne. Noch in die reichste Entfaltungszeit hellenischen

---

[1] Luc. adv. ind., c. 14; vgl. auch die Zusammenstellung in Roscher's Mythолog. Lexikon, I, 2463, Art. ‚Heros'; ebenda p. 2490 eine Sammlung sehr interessanter Stellen über das Einholen von Heroengebeinen.

[2] Ampelii Lib. memorialis, c. VIII.

[3] Ib. VIII, 11 und 15.

[4] Vgl. Lukian's Schriftchen ‚Scytha', c. 2.

Geistes, in Pindar's Siegesgesänge, hinein[1] tönt die Sage von den Kunstwerken des Dädalos und der Heliaden, welche die Fähigkeit der Bewegung besitzen und deshalb gefesselt werden müssen.[2]

Solcher Dämonismus zeigt sich nun auch wieder in der sinkenden Kunst. Es genügt, hier auf ein Beispiel hinzuweisen. In Lukian's ‚Lügenfreund', einer überhaupt für den hellenistischen Aberglauben höchst lehrreichen Schrift, ist von der Bildsäule eines alten korinthischen Feldherrn Pellichos, einem Werke des Demetrios von Alopeke, die Rede.[3] Sie treibt allerlei Spuk, wandelt in der Nacht umher und schreckt die Menschen, heilt aber auch Krankheiten, wofür ihr Goldstücke dargebracht werden. Demetrios war aber, wie wir aus anderen Zeugnissen der Alten wissen, ein äusserst realistischer Künstler, was auch die genaue Beschreibung der Statue bei Lukian bezeugt; es war also die ungemeine Lebenswahrheit, welche jener Auffassung entgegenkam, in einer Zeit, deren Kunstverständniss schon im Sinken war.

Das Christenthum mit seiner Lehre von der Sündhaftigkeit der äussern Welt, mit seiner Verachtung des Sinnlich-Schönen, die namentlich bei Tertullian so scharf heraustritt, war dieser Auffassung nur günstig. Sie wurde noch gesteigert durch den Gegensatz der eigenen Leistungen zu den technisch und künstlerisch höher stehenden der Antike, in denen man eben darum etwas Zauberhaftes, Unheimliches erblickte. Dieser Geistesrichtung verdankt die Gestalt des Zauberers Virgil so gut wie jene merkwürdige Sage von den kriegverkündenden Statuen zu Rom, welche im Chronicon Salernitanum[4] steht, ihren Ursprung.

Für diese Auffassung und für die Kunstbetrachtung des frühen Mittelalters überhaupt ist jenes Gedicht des Walafrid

---

[1] Pindar, Olymp. VII.

[2] Das Anregendste über diesen Gegenstand findet man unstreitig in A. Feuerbach's ‚Vatican. Apollo', besonders Abschnitt 2 und 13. Vgl. auch die Darstellungen von gefesselten Cultbildern auf griechischen Münzen (Artemis Ephesia, Zeus Labrandenus von Mylasa in Karien etc.).

[3] Luc. Philops., c. 18 ff. Ebenda ist von einer dämonischen Statue des Hippokrates die Rede.

[4] Chron. Salern., c. 131.

Strabo über die Theodorich-Statue zu Aachen, die wir noch des Näheren besprechen werden, bedeutend.[1] Die ganz eigenthümliche Stellung, welche der Dichter diesem Kunstwerke gegenüber einnimmt, ist aus dem fanatischen Hasse des katholischen Mönches gegen den Ketzer Theodorich und die doch längst schon verschollene arianische Lehre allein nicht befriedigend zu erklären. Hier liegt eben jene dämonistische Auffassung zu Grunde.

Es ist in hohem Grade lehrreich, wie Walafrid seinem Gegenstande gegenübertritt. Er bildet den vollkommensten Gegensatz zu Theodulf, der, wie seine dichterischen Beschreibungen von antiken Werken, als jener Heraklesschale[2] sowohl, als von solchen, die auf seinen Befehl ausgeführt wurden, beweisen, wahres Gefühl und Verständniss für die Kunst besass.

Walafrids Betrachtung dagegen geht — und das ist für das ganze Mittelalter charakteristisch — nicht auf das Kunstwerk um seiner selbst willen, sondern auf die ideellen Beziehungen, die er aus demselben herausdeutet. Nur aus diesen, mitunter recht trivialen Allegorisirungen können wir uns mühsam das Bild der Reiterstatue zusammensetzen.[3]

Eins verdient indessen hervorgehoben zu werden. Die Angriffsstellung der Statue, welche bekanntlich dem königlichen Palaste gegenüberstand, fasst Walafrid so, als wäre sie gegen diesen, gegen die christicolae greges gerichtet. Es sieht etwas Teuflisches, eine vis pessima (v. 97) in dem Kunstwerk; und es ist mit Recht von den Erklärern hervorgehoben worden, dass aus diesen Versen der Wunsch der später unter Ludwig I. ans Ruder gekommenen mönchischen Partei hervorblicke, das verhasste Bild, welches die ‚heidnische Welt' (miser orbis, v. 168) geformt hat, zu entfernen. Das scheint auch in der That nach Karls Tode geschehen zu sein, denn in der Folge begegnet uns nirgends mehr eine Erwähnung der Reiterstatue.

Diese Gesinnung steht nicht vereinzelt da. Ermoldus Nigellus ruft dem bekehrten Dänenkönig Harald zu, er möge

---

[1] Versus in Aquisgrani palatio editi etc. (s. u.).

[2] Theod. carm. 28 (contra iudices). Mon. Germ. P. Lat. I, 498.

[3] S. u. Abschnitt III.

aus der Statue Jupiters und Neptuns Feuerkessel und Wasserkrüge machen lassen.[1] Die dämonistische Auffassung des Mittelalters dringt auch hier durch; in die Vorstellung des antiken Donnerers, welcher ‚das Feuer liebt', spielt unverkennbar diejenige der bösen unterirdischen Gewalt des Satans, mit dem ja die alten Götter geradezu identificirt werden (die ‚Teufelin', Frau Venus!) hinein.

Hier ist auch die merkwürdige Sage zu erwähnen, welche die fuldischen Annalen gelegentlich der Einweihung des alten Domes von Köln bringen.[2] In der Nacht vor dem Dedicationstage hörte man die Stimmen böser Geister, welche untereinander redeten, und beklagten, dass sie nun von dem Orte, den sie so lange inne gehabt, weichen müssten. Vielleicht war hier die Erinnerung an ein altes römisches Gebäude, welches an der Stelle des Domes gestanden hatte, oder — wie die Basilica von Trier — zu dem christlichen Kirchengebäude benutzt worden war, noch lebendig. Auch im späteren Mittelalter begegnen uns solche Münstersagen häufig.

Aber auch die christlichen Kunstvorstellungen beleben sich in der Volksphantasie. Ein merkwürdiges Beispiel dieser Art findet sich schon bei Gregor von Tours.[3] In der Kathedrale von Narbonne befand sich ein Gemälde des Crucifixus, welches, sicher aus einer früheren Periode stammend, mit der Unbefangenheit der Antike den Heiland nackt, nur mit dem Lendenschurz bekleidet, zeigte.[4] Da erscheint aber Christus

---

[1] Ermoldus Nigellus (M. G. P. Lat. II, 70): De laude Hlud. IV, 453:

De Jove fac ollas nigras furvosque lebetes
Ignem semper ament, auctor ut ipse suus.
Neptuno fabricetur aquae gerulus tibi iure
Urceus, et laticum semper habebit honos.

[2] Ann. Fuld. P. III, ad a. 870 (M. G. SS. I, 383): Feruntur etiam in eadem nocte, quando basilica mane erat consecranda, voces malignorum spirituum auditae inter se loquentium et valde dolentium, se ab obsessis diutissime sedibus expelli debere.

[3] L. de gloria martyrum, c. 22.

[4] Wie auf der Thür von S. Sabina und einem Elfenbeinrelief in London. Es ist bemerkenswerth, dass die ältesten Darstellungen, in denen Christus mit langer Tunica bekleidet erscheint, auf den Orient weisen (Rabula-Evangeliar; zwei Enkolpien und Staurothek aus Monza, — bei Kraus, Realencyklopädie II, 241, — mit griechischer Inschrift).

zürnend dem Presbyter Basilius im Traume; infolge dieser Vision wird das Bild mit einem Vorhang bedeckt und nur zeitweilig der Betrachtung zugänglich gemacht.

Für den erwachenden christlich-mittelalterlichen Geist ist diese Wundergeschichte höchst charakteristisch. Während die Antike in ihrer vollen Blüthe sich nicht gescheut hatte, die erhabensten Gestalten nackt zu bilden, ja die Nacktheit mit religiöser Ehrfurcht betrachtete, wendet man sich nun von dem Anblick des hüllenlosen menschlichen Körpers als etwas Unreinem ab. Das orientalische Element, welches, seit der hellenistischen Zeit stark sich ausbreitend, in der Folge alle Theile des römischen Imperium durchsetzte, sich mit Christenthum und Germanismus gegen die alte Weltanschauung verbündete, hatte gewiss keinen geringen Einfluss auf die Wandlung der Ansichten. So verschwindet ja auch in jener Zeit der Körper vollständig hinter den steifen Falten der orientalisch-byzantinischen Brocatgewänder. Gerade aus dem merowingischen Gallien wissen wir, dass hier die Orientalen, namentlich die Syrer, förmliche Corporationen bildeten, als Kaufleute, Gelehrte, ja an der höchsten Stelle der Hierarchie grossen Einfluss übten.[1]

Durch eine auch anderweitig interessante Stelle des Lebens der heiligen Maura, welche im 9. Jahrhundert zu Troyes lebte, erhalten wir ebenfalls einen Einblick in das religiöse Verhältniss zum Kunstwerke.[2] Die Heilige pflegte oft vor einem dreitheiligen Bilde, Christus als Kind im Schoosse der Mutter, am Kreuze hangend, und in himmlischer Herrlichkeit darstellend, zu beten. Da hörte sie, wie sie ihrem Biographen Prudentius erzählte, oft das Kind jauchzen, den Gekreuzigten stöhnen, und der Herr reichte ihr freundlich sein goldenes Scepter.

Die Kunstwerke werden aber ihrerseits auch formbestimmend für die religiöse Phantasie. Wieder sind es die Visionen, welche mitunter ikonographische Bedeutung aufweisen.

---

[1] Vgl. Greg. Turon. Hist. francor. VII, 11, X, 26; Gloria mart., c. 95; Scheffer-Boichorst, Kl. Forschungen IV, in den Mittheilungen des Institutes für österreichische Geschichtsforschung VI, 521; Leitschuh, Der Bilderkreis der karolingischen Kunst I, 52.

[2] V. S. Maurae, c. 9 (A. SS. Sept. VI, 275).

So sieht der Mönch Grimald in Ellwangen (Mitte des 9. Jahrhunderts) die heilige Jungfrau mit dem kleinen Jesuskinde im Schoosse (ganz wie eine Statue) auf dem Altare sitzend.[1] Dass diese Darstellung in karolingischer Zeit üblich war, wissen wir aus den Schriftquellen; erhalten hat sich auch in den Miniaturen nichts; das von Kraus publicirte Madonnenbild in Metz[2] aber ist meines Erachtens chronologisch doch zu unsicher.

An eine der häufigsten und beliebtesten Darstellungen klingt eine andere Vision derselben Zeit, des Mönches Raduin zu Rheims, an:[3] Maria in strahlendem Lichte zwischen dem Evangelisten Johannes und dem heiligen Remigius. Ganz ähnlich erscheint sie dem Presbyter Gerhard[4] zwischen Remigius und Martinus in einem visionären Tempel, von Heiligenchören umgeben. Ganz so sehen wir sie auf einem Goldglase zwischen Petrus und Paulus,[5] aber auch in Apsiden (Oratorio di S. Venanzio, Rom; Parenzo, Dom), sogar mit Heiligenchören (Kapelle S. Zeno in S. Prassede, Rom; S. Maria in Domnica, ebenda).[6]

Der heilige Tiburtius erscheint in jugendlicher Schönheit, wie ihn seine Passionsgeschichte schildert, in Orantenstellung mit ausgebreiteten Händen, deren eine eine goldene Ruthe hält.[7]

Ziemlich detaillirte Beschreibungen von Heiligen geben die Visionen des heiligen Anskar († 865) in der Biographie Rimberts (nach 876 geschrieben). Interessant ist vor Allem die Schilderung Christi.[8] Er ist nach ‚jüdischer Weise' (d. h. wohl in antiker Gewandung) gekleidet, mit schönem Angesicht und Augen, die wie Flammen leuchten. Man vergleiche damit das Brustbild Christi am Triumphbogen von S. Paolo Fuori,

[1] V. S. Hariolfi des Ermenrich v. Ellwangen (s. IX. med.) (M. G. SS. X, 12) c. 8.

[2] In Schnütgen's Zeitschrift für christliche Kunst, Düsseldorf 1888, S. 78.

[3] Flodoardi Hist. eccl. Rem. II, 19 (Bibl. Patr. max. XVII, 500).

[4] Ebenda III, 7.

[5] Bei Garrucci, Vetri X, 6; zahlreiche Kirchenweihen dieser Art im 9. Jahrhundert.

[6] Garrucci, Storia dell'arte crist., tav. 288 und 293.

[7] Heirici Mirac. S. Germani Autissiodor. II, 3, 13 (A. SS. Juli VII, 279).

[8] V. S. Anskarii, c. 4.

die Darstellung im Evangeliar Godeskalks, und den Ausdruck des Paulus: ‚terribilis vultus dominantis‘ in einem seiner Gedichte.[1] In einer andern Vision sieht Anskar Petrus und Johannes den Täufer, jenen als Greis mit grauem Haupthaar, das kurz und gekräuselt ist, mit röthlichem Antlitz, grämlicher Miene, von gedrungener Gestalt, in glänzendem, gefärbtem Gewande; diesen als jugendlichen Mann von stattlicher Figur, mit wallendem Barte, mit röthlichem, etwas krausem Haar, magerem, aber freundlichem Gesichte, im seidenen Kleide.[2] Diese Schilderung stimmt mit den altchristlichen Monumenten genau überein. In einer dritten Verzückung erblickt der Heilige die 24 Aeltesten, den in Irisglanz erscheinenden Christus anbetend.[3] Merkwürdig ist ferner eine in einem Schreiben Hadrians I. an Karl den Grossen (zwischen 784 und 791) erwähnte Mönchsvision, weil hier der Glaube als menschliche Gestalt mit Flügeln auftritt, fast an die späteren, von Giotto ausgehenden Bildungen erinnernd.[4]

Wie überhaupt das Mittelalter den tiefsinnigen Inhalt am höchsten stellt, so wird diese Zeit stumpf und gleichgiltig gegen die Form. Die Libri Carolini lehren dies, noch mehr aber das Urtheil Hrabans in einer poetischen Epistel an Hatto (Bonosus) von Fulda, der ein warmer Freund der Malerei, vielleicht selbst ausübender Künstler war.[5] Hraban stellt die Wahrheit des geschriebenen Wortes weit über den trügerischen Schein der Malerei. Aegypten erfand diese und dessen Name bezeichnet ihm eine ‚beengende Verwirrung‘, eine ‚leere Mühe‘.

Hand in Hand mit der Veräusserlichung der Kunst geht das Bestreben, ideelle, ihrem eigenen Wesen fremde Bezüge in sie hineinzutragen. Wir können dies Bestreben auch in der Baukunst verfolgen.

Die symbolische Bedeutung und Auslegung einzelner Bautheile — ein Feld, auf dem ja eine frühere Periode der

---

[1] Petri et Pauli carm. 46 (M. G. P. Lat. I, 77).

[2] V. S. Anskarii, c. 3.

[3] Ebenda, im selben Capitel. Vergleiche die Darstellungen in S. Paolo Fuori, S. Prassede (Garr., tav. 285) im Mosaik von Aachen und im Cod. aur. von St. Emmeram in München.

[4] Cod. Carolin., ep. 91.

[5] Hrab. Maur. carm. 38 ad Bonosum.

Kunstgeschichte des Guten übergenug gethan hat — ist nach dem heutigen Stande unserer Erkenntniss schon dem christlichen Alterthum eigen. Schon Eusebius[1] deutet die zwölf Säulen in der Apsis der Grabeskirche zu Jerusalem auf die zwölf Apostel. Ob diese Symbolik bereits im Plane des Erbauers gelegen habe, ist zweifelhaft; mit Sicherheit können wir dies für das 9. Jahrhundert constatiren.

Mit klaren Worten spricht es Angilbert in seiner von Hariulf inserirten Denkschrift über die Erbauung und Einweihung seines Klosters Centula[2] aus, dass er zum Gedächtniss der heiligen Dreieinigkeit die Hauptkirchen des Klosters (S. Richarius, S. Maria, S. Benedict), drei an der Zahl, angeordnet habe. Der Kreuzgang, der diese Kirche verband, hatte eine ganz abnorme Gestalt. Sein Grundplan bildete ein Dreieck.[3]

Etwas Aehnliches ist uns aus dem berühmten südfranzösischen Kloster Aniane überliefert.[4] Dort liess 782 der heilige Abt Benedict einen Altar mit drei Mensen, welche gleichfalls die heilige Dreifaltigkeit versinnbildlichen sollten, errichten. (Der Ausdruck ‚typice', welchen die Biographie gebraucht, begegnet uns in gleicher Bedeutung noch einmal in jenem kunstgeschichtlich so interessanten Abtkatalog von Fulda.) Die Gestalt dieses Altars lernen wir genauer kennen aus der Predigt, welche Ardo (Smaragdus) am Consecrationstage (29. December 782) hielt.[5]

---

[1] Hist. eccl. X, 4.

[2] M. G. SS. XV, 1, p. 174 ff., c. 1: Quia igitur omnis plebs fidelium sanctissimam atque inseparabilem Trinitatem confiteri, venerari ac mente colere firmiterque credere debet, secundum huius fidei rationem in omnipotentis Dei nomine tres aecclesias principales cum menbris ad se pertinentibus in hoc sancto loco . . . fundare studuimus.

[3] Chron. Centul. II, 3.

[4] V. S. Benedicti Anian., c. 26: Siquidem venerabilis pater Benedictus pia consideratione praeventus, non in alicuius sanctorum praetitulatione, sed in deificae trinitatis (uti iam diximus) nomine praefatam ecclesiam consecrare disposuit. Quod ut dico luce clarius agnoscatur in altari, quod notissimum prae ceteris videtur, tres aras censuit subponi, ut in his personalitas trinitatis typice videatur significari. Et mira dispositio, ut in tribus aris individua trinitas et in uno altari essentialiter firma demonstretur Deitas.

[5] Sermo S. Ardonis (Mab. A. SS. V, 214): Adest hic ara triplex, solius columnae unitate subnixa, significans Trinitatis unitatem, ut in personis proprietas intelligatur et deitatis unitas credatur.

Die drei Platten ruhten auf einer einzigen Säule, welche die Einheit der drei göttlichen Personen darstellen sollte.

Vielleicht noch interessanter ist die Schilderung, welche der genannte Abtkatalog von der noch erhaltenen Friedhofscapelle S. Michael in Fulda entwirft. Die Unterkirche derselben (heute stark verschüttet) ruht auf acht Säulen, während ein mächtiger Schlussstein das Gewölbe zusammenhält. Der Verfasser des Katalogs deutet mit dem uns schon bekannten Ausdrucke ‚typice' nur flüchtig auf die dem Gebäude innewohnende Symbolik hin, ausführlich wird uns diese erläutert von Eigil's Biographen Brun, dem Zeitgenossen und Freunde des Erbauers, welcher von dessen Intentionen gewiss wohl unterrichtet ist.[2] Das Ganze bedeutet die Kirche nach dem Ausdrucke Pauli 1 Cor. 3, der Schlussstein den Erlöser, die acht Säulen die acht Seligkeiten, die Rundgestalt das ewige Leben. Derselben Symbolik begegnen wir auch an einem kirchlichen Geräth, dem Reliquiar, das Kaiser Arnulf aus seinem Schatze an St. Emmeram schenkte. Es war von acht Säulen getragen, ‚quae et ipsae tot virtutum seu beatitudinum instar exponunt. (Arnulfus de S. Emm. I, 5).

[1] Catalog. Abb. Fuld. Böhmer, Fontes rer. Germ. III, 101 (Eigil): Sed et aliam eccl. in cymiterio rotundam mira arte typice composuit, uno lapidi tota domus immineus subterius, uno lapide tota superius conclusa.

[2] V. Eigilis c. 20: Hoc siquidem aedificium Pater iste venerandus ac supra memoratus magister (Hrabanus) cum sociis nescio quid magni fingentes, divino magisterio docti, quod tamen ipse, salva fide, Christi et ecclesiae puto praesignari posse figuram. Paulus namque apostolus . . . de ecclesia Christi ex lapidibus vivis, hoc est de Sanctis hominibus compaginata, quod sit habitaculum Dei . . . ait: ‚Templum enim Dei sanctum est quod estis vos'. Cuius tecturae princeps et conditor est Christus Jesus, fundamentum scil. columnaque manens semper immobilis . . . in quo omnis aedificatio crescit in templum sanctum in Domino. Quid vero significet hoc, quod in summo uno lapide istius aedificii perfectio consummatur, idem doctor insinuat, qui nos intenta mense docet orare, ut ille qui coepit in nobis opus bonum perficiat usque in diem Christi Jesu, quatenus cuncta operatio nostra a Deo semper incipiat, et per eum coepta finiatur. Octo igitur columnae in hoc templo Domini stantes octo beatitudinibus quas ipse Dominus in evangelio comprehendit, convenienter coaptantur . . . Circulus vero ecclesiae, qui nullo fine terminatur, interius habens compendia vitae, i. e. divina sacramenta, regnum perpetuae maiestatis et spem vitae aeternae . . . non incongrue significare videtur.

Wie sehr diese Symbolik dem Zeitgeiste entsprach, zeigt ein Abschnitt in dem Lehrgedichte des Sedulius Scottus: De rectoribus christianis. Er lässt das Staatsgebäude von acht Säulen stützen, welche den Eigenschaften des christlichen Herrschers entsprechen.[1]

Es ist nicht bedeutungslos, dass es vor Allem die Klöster sind, in denen uns diese Bausymbolik begegnet; die geistliche Oberleitung und der thätige Antheil der Mönche an den Bauten üben dabei ihren Einfluss.

Schon früher haben wir eines Ausspruches des Hrabanus Maurus gedacht, welcher das geschriebene Wort hoch über das gemalte Bild stellt. Und das Wort gewinnt nun allerdings eine ganz ausserordentliche Stellung in der christlichen Kunst, eine Erscheinung, die wiederum an die primitive Periode der Entwicklung erinnert.

Die erläuternd zum Bilde tretende Inschrift ist, wenn wir von der ganz anders gearteten Künstlerinschrift absehen, nur etwa in der Periode der archaischen Kunst dem mittelalterlichen ‚titulus' vergleichbar. Nicht als ob die Antike in ihrer Blüthezeit des Wortes ganz entrathen hätte. Es sind sogar — ein allerdings vereinzeltes Beispiel — in Pompeji Gemälde mit den erläuternden Originalversen erhalten.[2] Aber gerade an diesen können wir die Verschiedenheit ganz ermessen. Ganz wie das post festum dem Bilde gewidmete Epigramm, dieses anmuthige Kind der Laune, bemühen sie sich nicht etwa, den geistigen Inhalt dem Beschauer zu verdeutlichen, sondern das, worauf es ihnen ankommt, ist ein Selbstständiges, die witzige Pointe, die geistreiche Verknüpfung mit äusseren Umständen.

Ganz anders der christlich-mittelalterliche Titulus.[3] Er ist mit dem Bilde so fest verwachsen, dass ein inschriftloses Kunstwerk fast eine Seltenheit ist. Er will die tiefen geistigen Beziehungen desselben dem Beschauer greifbar und anschaulich machen. Allerdings liegt darin ein Verzicht auf die male-

[1] L. de rectorib. christ., c. 12 (M. G. P. Lat. III, 1, 159).
[2] Publ. von Dilthey in den Monumenti dell' Instituto, 1876, tav. 35, 36; tav. d' agg. P. Dazu Annali, vol. 48, 214.
[3] Dafür jetzt besonders die Prolegomena in de Rossi's Inscr. christ., vol. II, wichtig.

rischen Ausdrucksmittel wie ein Bekenntniss der Ohnmacht diesen gegenüber. Aber auch etwas Tieferes. Wieder eilt der gedankliche Inhalt der Form voraus. Erst verhältnissmässig spät kann die Malerei leisten, was die Inschrift in sie legt, und auch da vermag sie, mündig geworden, sich nicht völlig von jener zu trennen. Selbst die reiche Kunst des Trecento enträth des förmlich zum Attribut gewordenen Spruchbandes nicht; erst die Renaissance macht diesem, wie dem Titulus in seiner mittelalterlichen Form überhaupt, ein Ende.

Die Streitschrift der fränkischen Kirche gegen die Orthodoxen, die sogenannten Libri Carolini, ist reich an belehrenden Stellen für die Geschichte der Bildaufschrift. Einmal wird von Bildern der Venus und der Maria als Darstellungen zweier schöner Frauen gesprochen.[1] Nur durch die Aufschrift erhalte der Beschauer Aufschluss, wer gemeint sei. Natürlich handelt es sich hier um ein besonders zugeschärftes akademisches Beispiel. Doch ist es der Zeitanschauung ganz entsprechend. Aehnlich ein anderes Beispiel (I, 2), wo Darstellungen verschiedenartiger Technik erwähnt werden und die Inschrift wiederum entscheidet, ob Paulus oder irgend ein anderer Heiliger gemeint sei. Diese Unbestimmtheit führt bekanntlich im Verlaufe der Entwicklung zu den Attributen, welche den Heiligenreihen der erstarrten antik-christlichen Kunst in Byzanz durchaus fehlen.[2]

Schon in merowingischer Zeit ist der Titulus ein wesentliches Element der grossen Kunst, so dass jener arme Sclave Brachio bei Gregor von Tours[3] aus den Aufschriften der Heiligenbilder das Lesen lernen kann.

Völlig als Kunstform ausgebildet begegnet er uns bei Gregors Zeitgenossen Venantius Fortunatus, in Italien noch früher bei Paulinus von Nola. In karolingischer Zeit wird er immer mehr schildernd und belehrend, und seine Scheidung vom Programm oft nicht durchführbar, wohl auch nicht nothwendig. Für uns sind die zahlreichen Tituli dieser Zeit von

[1] IV, 16; vgl. IV, 21.

[2] Siehe den Aufsatz in Abschnitt II. Die Attribute der Antike sind ihrer Bedeutung nach den Heiligenattributen keineswegs zu vergleichen.

[3] Vitae patrum XII, 2.

ausserordentlicher Wichtigkeit, da wir ihnen allein die Kenntniss der monumentalen Kunst verdanken.

Das Wort Gregors des Grossen, dass die Malerei an den Kirchenwänden den Illiteratis die Bibel ersetzen solle, ist bekannt genug. Damit ist ihr eigentlich eine Tendenz aufgebürdet, welche dem reinen Kunstwerk fremd ist.

Aber auch die spätere Antike hat die Malerei zuweilen äusserlichen Zwecken dienstbar gemacht. Quintilian spricht einmal von einem Gemälde, die Darstellung der Ermordung des Caligula enthaltend, welches den Richter zu einem strengen Urtheile bewegen sollte.[1] Immerhin sind aber das nur Werke, für den Tag bestimmt, am ehesten den Flugblättern oder unseren illustrirten Zeitungen vergleichbar. Recht deutlich wird das aus der Erzählung, die rührende Geschichte des Androclus und seines Löwen sei noch am selben Tage auf einer Tafel umhergetragen und dem Volke erklärt worden.[2]

Dies führt uns auf eine merkwürdige Gattung der historischen Malerei im frühen Mittelalter, welche aber auf Monumentalität Anspruch erhebt. Nach Agobards Zeugniss stellte man nämlich ‚ebenso wie die äusseren und inneren Kriege' zur Erinnerung und zur Stärkung des katholischen Glaubens die gesta synodalia, d. i. wohl zunächst die Concilien dar, mit den überwundenen Häretikern, deren Lehre von den Vätern verdammt worden war.[3]

Eine solche Darstellung hat offenbar Hinkmar von Rheims an einer etwas dunklen Stelle seiner Annalen im Sinne. 835 war nämlich der aufrührerische Cardinalpresbyter Anastasius von

---

[1] Inst. orat. VI, 1, 32: Sed non ideo probaverim quod factum et lego et ipse aliquando vidi, depictam in tabula sipariove (Vorhang des Richtertribunals) imaginem rei, cuius atrocitate iudex erat commovendus: quae enim est actoris infantia, qui mutam illam effigiem magis quam orationem pro se putet locuturam. Noch interessanter ist vielleicht die Nachricht von einem Spottgemälde auf Manius Curius, ib. VI, 3, 72: nam cum eius accusator in sipario omnibus locis aut nudum eum in nervo aut ab amicis redemptum ex alea pinxisset: ‚ergo ego' inquit, ‚numquam vici'. Die Mittheilung der letzteren Stelle verdanke ich der Güte des Herrn Hofrath Benndorf.

[2] Gellius, Noctes Atticae V, 14 s. f.

[3] De imaginib. sanctor., c. 32 (Migne 104).

Leo IV. auf einer Synode in St. Peter excommunicirt worden. Der Bannfluch stand auf oder unter dem Gemälde (wahrscheinlich doch ein Mosaik) selbst, auf das sich die Inschrift der ‚silbernen Thüren' (?) ausdrücklich beruft. Nach Leos Tode, 855, drang Anastasius in St. Peter ein, warf das Mosaik herab und zerstörte es. Papst Benedict III. (855—858), der Nachfolger Leos, liess es wieder herstellen und mit leuchtenden Farben (lucifluis coloribus) schmücken.[1]

In dem berühmten griechischen Menolog der Vaticana (für Basilius II. geschrieben) findet sich nun eine derartige Scene, das Concil von Nikäa (787) vorstellend. Auf dem Boden vor den Concilsvätern liegt der besiegte Ketzer, hier wohl allgemein die bilderfeindliche Partei repräsentirend.[2] Vielleicht sind spätere Darstellungen der italienischen Kunst von diesen Tendenzgemälden beeinflusst; ich erinnere an den Triumph des heiligen Thomas in den Gemälden der Spanischen Capelle, des Traini und Filippino Lippi, wo zu Füssen des Heiligen regelmässig ein oder mehrere Ketzer liegen (Arius, Sabellius, Averrhoës).

Aus Hinkmar geht deutlich hervor, dass die Prostituirung der Häresie Endzweck der bildlichen Darstellung ist; hiebei erinnert man sich einer ganz ähnlichen Verwendung der Malerei im Florenz der Renaissance, obwohl ein Zusammenhang nicht wahrscheinlich ist. Dort war es ja Sitte, die Staatsverbrecher an den öffentlichen Gebäuden zu malen. So hat Andrea del Castagno (‚degli impiccati') die aufrührerischen Peruzzi und Albizzi im Palazzo del Podestà und im 16. Jahrhundert Andrea del Sarto am selben Ort einige verrätherische Capitäne und Söldner abgebildet.[3]

Die vorhergehenden Betrachtungen sollen darauf hinweisen, dass die Kunst im Norden bis zum 10. Jahrhundert, im Osten und in Italien noch viel länger, trotz des Wechsels der Anschauung, trotz der zunehmenden Barbarisirung, einen

[1] Ann. ad. a. 868. M. G. SS. I, 477.

[2] Abb. bei D'Agincourt, Peint., pl. XXXII, 1. Auch in der Vorhalle von S. Peter in Neapel waren die sechs ersten Concilien gemalt. Gesta ep. Neap., c. 43 (V. Stephani 766—767).

[3] Vasari, Opere ed. Milanesi V, 53.

einheitlichen Charakter trägt. Sie ist die antike Kunst, die ja auch die christlichen Typen, man kann wohl sagen für alle Zeiten, festgestellt hat.

In dem seit Beginn des 8. Jahrhunderts den Orient beunruhigenden Bilderstreit schien auch der ohnehin verderbten und barbarisirten religiösen Kunst des Abendlandes eine ernste Gefahr zu drohen. Es erscheint nicht unwichtig, die Frage nach einem etwaigen Einflusse der bilderfeindlichen Bewegung auf den Westen nochmals zu prüfen, da vor Kurzem H. Janitschek in einer Studie: ‚Bilderstreit und Bilderproduction'[1] aus der berühmten Streitschrift jener Tage, den ‚Libri Carolini', sowie aus dem Kunstcharakter der karolinischen Periode überhaupt, darzuthun gesucht hat, dass der grosse Kaiser der religiösen Bildnerei feindlich, zum Mindesten ablehnend gegenübergestanden sei, und dass diese erst unter seinem Sohne Ludwig dem Frommen (der ja gewiss in vielen Dingen sich in bewussten Gegensatz zu Karl stellte) sich ungehindert entfalten konnte.

Janitschek stützt sich in seiner Auffassung der karolinischen Bücher besonders auf drei Punkte: auf eine Stelle im 22. Capitel des zweiten Buches,[2] auf das abfällige Urtheil über die seelische Ausdrucksfähigkeit der Malerei,[3] endlich auf die

[1] Im ‚Strassburger Festgruss an Anton Springer', Berlin und Stuttgart 1885. Vgl. dazu die auf gleichem Boden sich bewegenden Ausführungen Leitschuh's in seiner Preisschrift: Der Bilderkreis der karolingischen Malerei I, 9. Bamberg 1889.

[2] Sed ne forte sui erroris murum his tentent tueri munitionibus, eo quod et nos ob memoriam rerum gestarum imagines quibuslibet habendas esse concedimus, his a nobis eorum firmitas arietibus tantis veritatis quatietur impulsibus, quod aliud est, eas habere oblivionis timore, aliud ornamenti amore aliud voluntate, aliud indigentia, aliud idcirco videre ne Dei et sanctorum eius valeat quis oblivisci, aliud, ideo spectare, ut gestarum rerum possit reminisci; aliud est, eas res videre, quae nisi videantur, non obsunt; aliud eas, quae nisi videantur, officiunt. Cum videlicet sine imaginum intuitu homo salvari possit, sine Dei vero notitia omnino non possit.

[3] L. Car. (bei Migne, Patrolog. lat. tom. 98) III, 23: Pictores igitur rerum gestarum historias ad memoriam reducere quodammodo valent, res autem, quae sensibus tantummodo percipiuntur et verbis proferuntur, non a

Thatsache, dass Karl in seiner Polemik die Bilderstürmer entschieden den Ikonodulen gegenüber begünstigt.

Es ändert nichts an der Sache, dass die Beschlüsse jenes zweiten nikäischen Concils dem fränkischen Hofe in einer äusserst mangelhaften und textlich verderbten lateinischen Uebertragung vorlagen,[1] und dass namentlich jenes Missverständniss mit dem Ausdruck ‚adorare' eine Hauptursache des heftigen Angriffes war. Dem frischen germanischen Gefühl musste eine προσκύνησις der Bilder als Götzendienst erscheinen; es hatte aber wieder zu viel gesunde sinnliche Freude an ihnen, um sich jener aus semitischem bilderfeindlichem Geiste (es ist bedeutsam, dass ein Kaiser halbsemitischer Abstammung, jener Isaurier Leo, den Bilderstreit einleitet) hervorgegangenen Bewegung unbedingt anzuschliessen, wenn auch in der Opposition etwas Sympathisches erblickt wurde. Es ist ein durchaus massvoller und verständiger Mittelweg, den Karl einhält. Das Schlusswort des Buches — mag es nun in einer späteren Redaction zur Zeit der Frankfurter Synode hinzugekommen sein oder nicht — bestätigt dies ausdrücklich.[2] Sowohl kirchliche wie ausserkirchliche Bilderproduction wird zugelassen ‚wegen der Liebe zu Gott und den Heiligen', aber weder Verehrung noch Anbetung der Bilder gestattet. Noch wichtiger ist eine zweite Stelle,[3] die Janitschek nicht beachtet hat; ausdrücklich wird hier der Gebrauch der Bilder zur Erinnerung und zur Zierde der Wände anerkannt. Ebenso wird der Ausschmückung der Kirchen mit Heiligenbildern als einer beständigen Uebung

pictoribus, sed a scriptoribus comprehendi et aliorum relatibus demonstrari valent.

[1] Siehe die Stellen bei Frantz, Geschichte der christlichen Malerei I, 253.

[2] IV, 29: Permittimus imagines sanctorum quicunque eas formare voluerint, tam in ecclesia quam extra ecclesiam, propter amorem Dei et sanctorum eius † adorare vero eas nequaquam cogimus, qui voluerint †, frangere vel destruere eas, etiam si voluerint, non permittimus. (Die Stelle ist verderbt.)

[3] III, 16: Nam dum nos nihil in imaginibus spernamus praeter adorationem, quippe qui in basilicis sanctorum imagines non ad adorandum sed ad memoriam rerum gestarum et venustatem parietum habere permittimus, illi vero pene omnem suae credulitatis spem in imaginibus collocent, restat ut nos sanctos in eorum corporibus vel potius reliquiis corporum, seu etiam vestimentis veneremur, iuxta antiquorum patrum traditionem.

gedacht;[1] desgleichen der Verzierung des Kirchengeräths mit solchen Darstellungen.[2]

Eine bilderfeindliche Aeusserung wird man in den karolinischen Büchern vergebens suchen. Wäre jene Besorgniss vor einer Missdeutung des Gebrauches der Bilder (vergleiche die oben citirte Stelle II, 22) wirklich vorhanden gewesen, so hätte man ihr gewiss stärker Ausdruck gegeben. Die Spitze richtet sich aber wesentlich gegen die orientalischen Theologen; der mitunter gehässige Ton erklärt sich leicht, wie Döllinger[3] nachgewiesen hat, aus der politischen Verstimmung des fränkischen Hofes gegen die herrschende Regierung in Constantinopel. Was endlich jene Stelle gegen die geringe seelische Ausdrucksfähigkeit der Malerei anlangt, so stehen hier die Libri Carolini durchaus auf dem Boden ihrer Zeit. Noch gegen die Mitte des Jahrhunderts, wo von einem Bilderstreit doch nicht mehr die Rede sein kann, fällt ein Mann wie Hraban von Fulda, dem man gewiss (man denke an seine zahlreichen Tituli) keine bilderfeindliche Gesinnung zutrauen darf, ein ganz ähnliches Urtheil.[4]

Es ist ein wesentlich dogmatischer Streit; die Libri Carolini zeigen selbst, dass er die praktischen Kunstinteressen herzlich wenig berührte. Es sind theologische Erörterungen, wie sie am Hofe Karls überhaupt beliebt waren. Es ist ferner hervorzuheben, dass die Auffassung Karls in der ludovicianischen Aera, der Janitschek doch die Aufnahme der früher missliebigen religiösen Malerei zutheilt, vielmehr fortdauert. Die Synode von Paris 825 steht ganz auf dem Standpunkt

[1] III, 24: Basilicas, prout libet, sanctorum imaginibus sive auro argentove exornamus et servitium adulationis sive culturae soli Deo cui soli debetur, ipso opitulante impendimus.

[2] II, 29: In quibus (vasibus) tamen et si quaedam imagines sunt, non ideo sunt, ut adorentur, aut quasi sine his sacrorum charismatum munus vilescere queat sed ut pulchrior his impressis materiarum qualitas fiat. IV, 9: . . . habebantur in tabulis argenteis quaedam imagines, sicut in vasculis sive in pluribus rebus haberi solent.

[3] Münchener Historisches Jahrbuch 1865. Vgl. dazu Leist, Die literarische Bewegung des Bilderstreits, Magdeburger Gymnasial-Programm 1871, bes. S. 20 ff.

[4] In dem früher besprochenen Brief an Bonosus. (carm. 38.)

jener Frankfurter 794 und spricht sich gegen die griechische Orthodoxie wie gegen den Papst aus.[1] Unter Ludwig schreibt Walafrid sein Werk über die Einrichtungen der Kirche, in dessen achtem Capitel er die Bilder ganz im Geiste der Libri Carolini behandelt; ebenso Agobard von Lyon in seinem Buch De cultu imaginum. Gerade um diese Zeit sah das Abendland in Claudius von Turin einen Mann, der die Sache der Bilderstürmer thatsächlich zu der seinen machte,[2] übrigens eine ganz vereinzelte Erscheinung: er wurde von Dungal und Jonas bekämpft. Die Stelle, die Janitschek[3] aber aus des letzteren Schrift anführt und die für die mildere ludovicianische Richtung beweisend sein soll: ‚Sinantur a te imagines sanctorum non ut adorentur, sed potius ut quamdam pulchritudinem reddant et quarumdam praeteritarum rerum memoriam sensibus imperitorum ingerant, in ecclesiis dipingi', deckt sich gänzlich mit der von uns oben citirten Stelle der Libri Carolini (III, 16).

Es ist sehr lehrreich für das eben Entwickelte und bezeichnend für die vorwiegend akademische Richtung der karolinischen Bücher, dass der bekannte Protest gegen die Personificationen und Fabelgebilde der alten Mythologie[4] von keinerlei Folgen für die Kunstübung begleitet war, wie die Manuscripte aus Karls und Ludwigs Zeit beweisen. Andererseits sind diese beigebrachten Beispiele nicht der lebendigen Kunst entnommen, sondern, recht dem schulmässigen Charakter der Opposition angemessen, einem literarischen Werke, den Mythologiae des Fulgentius.[5]

Gegen die Hypothese Janitschek's sprechen dann vor Allem die Zeugnisse der Kunst selbst. Der Strassburger Gelehrte hat darauf aufmerksam gemacht, dass die religiöse Kunst sowohl in der monumentalen Malerei als in der Miniatur eine

[1] Piper, Einleitung in die mon. Theol. 280.

[2] Vgl. die starke Aeusserung bei Jonas Aurelianensis, L. contra Claudium (Migne P. L. 106, p. 306): veni in Italiam, civitatem Taurinis, inveni omnes basilicas contra ordinem veritatis sordibus anathematum et imaginibus plenas.

[3] A. a. O., S. 29, n. 32.

[4] Libri Carolini III, 22.

[5] Piper, Einleitung S. 224.

sehr geringe Ausdehnung besitzt, dass namentlich die historischen Stoffe stark zurücktreten und grosse Werke religiösen Inhalts der Zeit Karls nicht zukommen. Es handelt sich hier hauptsächlich um die Ausschmückung der Aachener Palastkapelle und den Cyklus von Ingelheim. Lässt sich des letzteren Epoche auch nicht mit Sicherheit feststellen, so können daraus doch keine Folgerungen gezogen werden, da andere Thatsachen sprechen.

Ueber die Aachener Pfalz berichtet Einhard[1] sehr summarisch. Der Nachricht des Pseudo-Turpin, sie sei mit einem Parallelcyklus ausgemalt gewesen,[2] mag immerhin eine Verwechslung mit Ingelheim zugrunde liegen. Ob aber auf die Nachricht des erst im 11. Jahrhundert lebenden Mönches, der die Biographie Balderichs II. von Lüttich schrieb[3] (wobei der allerdings vieldeutige Ausdruck ‚pictura' sich möglicherweise eben auf Gemälde, nicht aber Mosaiken bezieht), dass nämlich die Kapelle gar keinen malerischen Schmuck aufgewiesen habe, so viel zu geben sei, steht dahin. Denn die Geschichte jenes Malers Johannes, dem Otto III. die Ausmalung übertragen haben soll, ist ziemlich sagenhaft und jene Notiz sieht einer pragmatischen Verknüpfung, wie z. B. Vasari sie liebt,

[1] V. Karoli, c. 26: plurimae pulchritudinis basilicam Aquisgrani construxit auroque et argento et luminaribus atque ex aere solido cancellis et ianuis adornavit. Dieses aurum et argentum möchte ich denn doch, trotz Janitschek, auf Mosaikenschmuck beziehen. Vgl. z. B. Vita S. Droctovei (von Gislemar Ende des 9. Jahrhunderts verfasst), c. 10 bei Mab. A. SS. I, 252, wo es von der Vincentiuskirche heisst: crispante camera compta, auratis laquearіis nec non parietes, sicut Christi decebat aulam, suo decore nitebant, pictura aurei coloris. Aehnliche Stellen Sidon. Apollin. Epp. II, 10, §. 4; Venant. Fort. Carm. I, 12 (Bas. S. Bibiani), Sedulius Scott. Carm. 82, 5, die sich sicher alle auf Mosaiken beziehen. Hiess doch St. Gereon in Köln wegen seiner Mosaiken auf Goldgrund ‚ad sanctos aureos'. Greg. Turon., De gloria mart., c. 61. Ebenso wird die oben citirte Stelle der Libri Carolini III, 24 zu verstehen sein, wo ja im Zusammenhang des Textes nicht von indifferenter Decoration, sondern der pièce de resistance, den Bildern, die Rede ist. Die ‚imagines sanctorum' beziehen sich möglicherweise auf Tafelbilder, von denen noch zu sprechen sein wird.

[2] De gestis Caroli M., c. 31, bei Reuber, SS. rer. Germ., p. 87.

[3] M. G. SS. IV, c. 13: necdum enim color alicuius picturae eandem decorabat.

recht ähnlich. Es klingt in der That unglaublich, dass Karl, der doch die Berechtigung der Bilder als Schmuck der Kirchen ausdrücklich anerkannt, seine Hofkirche, die bedeutendste des Reiches, ohne jede bildliche Zierde gelassen habe. Das Schweigen der Chronisten ist ebenso wenig ein genügender Grund, wie z. B. bei Ingelheim: die Spitze der Argumentation kehrt sich gegen Janitschek selbst: weder Thegan noch der Astronomus sagen ein Wort von dem unzweifelhaft bedeutenden Cyklus in dieser Pfalz, dem ersten dieser Art im Frankenreiche.

Aus dem carrikirenden Stiche bei Ciampini[1] lässt sich kein Anhaltspunkt für die karolingische Provenienz des bekannten verlorenen Aachener Mosaiks, die Anbetung der 24 Aeltesten darstellend, gewinnen (aber auch nicht gegen dieselbe, vgl. Janitschek's Note a. a. O., S. 21). Zu denken gibt aber die Uebereinstimmung der ganzen Composition sowohl als insbesondere der lebhaft bewegten Figuren der Aeltesten mit der Miniatur des Codex aureus von St. Emmeram in München, dessen alkuinischer Ursprung (also in unmittelbarer Nähe Karls) uns noch beschäftigen soll.

Den Cyklus von Ingelheim hat schon Bock[2] chronologisch zu bestimmen gesucht; sein Versuch aber, das Jahr 819 hiefür aufzustellen, ist missglückt. (Eine untere Zeitgrenze haben wir bekanntlich in dem Jahre 826, in welchem der Beschreiber Ermoldus Nigellus nach Strassburg ins Exil ging.) Den von Bock eingeschlagenen Weg setzte Janitschek fort, indem er die bisher ziemlich allgemeine Ansicht, der Cyklus falle in die Zeit Karls des Grossen, zu entkräften und den ludovicianischen Ursprung nachzuweisen strebte (a. a. O., S. 22). Seine Gründe sind: 1. der Ausdruck Inchoavit, den Einhard[3] von der Pfalz Ingelheim braucht; 2. das Schweigen der ‚poetischen Tafelrunde Karls' (?!) und der Chronikschreiber; 3. die Karl zugeschriebene Abneigung gegen religiöse Kunst; 4. der Cyklus aus der Profangeschichte, welcher mit Karl schliesst. Da dieser letztere überhaupt kein Grund ist, vielmehr für Karl

---

[1] S. B. de Montault in Didron's Ann. archéol., vol. XXVI, 286 ff.

[2] In Lerschs Niederrhein. Jahrb. II, 241.

[3] V. Karoli, c. 17.

selbst spricht, wir uns aber in Bezug auf die Punkte 2 und 3 bereits ausgesprochen haben, so bleibt uns jener Ausdruck Einhards übrig, der, bei Licht betrachtet, recht zweideutig ist.

Nun berichten Einhards Annalen zum Jahre 787, dass Karl in Ingelheim überwinterte und dort auch Weihnachten und Ostern feierte. Also wird sich doch wahrscheinlich schon damals dort eine Pfalz befunden haben. Diese selbst wird uns ausdrücklich allerdings erst 807 (in einem Placitum im Chron. Moissiac. Mühlbacher 420 b und im Actum der Urkunde vom 7. August desselben Jahres, Mühlb. 421) erwähnt. Ingelheim war also jedenfalls ein Lieblingsaufenthalt des Kaisers; es ist daher nicht anzunehmen, dass sich die Vollendung der Pfalz so lange, bis nach dem Tode Karls, verlängert hätte. Wenn daher auch kein zwingender Grund weder für die Entstehung unter Karl noch unter Ludwig vorliegt (an sich ziemlich belanglos), so erscheint doch das erstere, namentlich mit Rücksicht auf die Malereien aus der Profangeschichte, wahrscheinlicher.

Janitschek hat endlich den Kunstcharakter der gleichzeitigen Wandmalerei und der Bücherausstattung hervorgehoben, die sich der historischen Compositionen, etwa die des Alten Testaments ausgenommen, enthalten. Abgesehen nun davon, dass die Bilderverehrung sich ja keineswegs auf historische Bilder beschränkt und die majestas Domini, Einzeldarstellungen der Heiligen wie symbolische Compositionen gleicherweise in ihr Bereich zieht, ist in der Polemik der Libri Carolini diesen letzteren absolut keine Ausnahmestellung eingeräumt. Hier liegt der logische Fehler in Janitschek's Deduction. Aber noch mehr, jene Richtung entspricht vollkommen der Zeit. Wie es symbolisch-mystische Compositionen waren, die Paulinus von Nola seinem Freunde Sulpicius nach Gallien sandte,[1] so spielt das eigentlich historische Bild vor Karl keine sehr bedeutende Rolle. Und das dauert, wenigstens in den Miniaturhandschriften, bis an die Wende des karolingischen Zeitalters (unter Karl zum überwiegenden Theil auch in der grossen Kunst, vgl. das Mosaik Theodulfs in Germigny-

[1] Vgl. den belehrenden Aufsatz Wickhoff's in der Römischen Quartalschrift 1889.

des-Près und die Tituli Alcuins). In der ganzen stattlichen Reihe der unter Ludwig I., dem Janitschek doch die Wendung in der Kunst zuschreibt, gefertigten Handschriften findet sich keine, die Scenen historischen Charakters, aus dem Neuen Testament vor Allem, in grösserem Massstabe enthielte. Es ist ungemein belehrend, dass die historische Illustration (Evangeliar von Soissons, Drogo's Sacramentar etc.) sich gerade in den bedeutendsten Prachtcodices nur schüchtern als Initialenfüllung oder im decorativ wirkenden Medaillon hervorwagt. Die für Karl II. geschriebene Vivianusbibel, ebenso die zeitlich nicht fixirbare Londoner Bibel aus Tours, enthalten nur alttestamentliche Scenen, und die grösste cyklisch illustrirte Handschrift, die Bibel von S. Callisto oder S. Paolo Fuori (wohl ebenfalls für Karl II. geschrieben) zeigt, charakteristisch genug, nur zwei Bilder aus der evangelischen Geschichte, Himmelfahrt und Pfingstfest. Erst die ottonische Kunst bemächtigt sich des ganzen Inhalts der heiligen Schrift in ihren grossen Miniaturhandschriften (Codex Egberti, Epternacensis). Der Bestand der Miniaturkunst ändert sich bis dahin also nur sehr wenig; es sind immer dieselben Gegenstände, vorzugsweise symbolische und repräsentative Scenen (Majestätsbilder, Einzelgestalten der Evangelisten und Propheten etc.), seltener alttestamentliche, zumeist Genesisbilder und Darstellungen aus der Apokalypse (wie schon in merowingischer Zeit, Trierer Apokalypse), ganz vereinzelt legendarische Scenen (Geschichte des heiligen Kreuzes im Wessobrunner Codex). Man könnte daher mit demselben Recht von einer Einwirkung des Bilderstreites vor und nach Karl reden, wobei aber immer den hier auftretenden Compositionen eine (fingirte) Ausnahmestellung gegeben werden müsste.

Nehmen wir noch dazu, dass gerade bei den Männern, die Karln am nächsten standen, sich grosses Interesse für die bildliche Ausschmückung der Kirchen wie für Pflege religiöser Kunst überhaupt zeigt, so gelangen wir wohl dazu, Janitschek's Hypothese als in sich ungerechtfertigt zurückzuweisen. Alcuin, der ja doch nach der Ansicht der meisten Gelehrten (Piper, Hefele, Dümmler u. A. m.), der muthmassliche Verfasser der karolinischen Bücher ist, begründet in Tours eine einflussreiche Kunstschule und steht als Verfasser mehrerer bedeutender

Tituli dem Kunstleben nahe. Ebenso schmückt Angilbert, der dem Kaiser durch natürliche Bande am nächsten stehende Gelehrte des Hofes, seine Kirche St-Riquier mit historischen Compositionen, die Hauptmomente aus dem Leben Christi darstellend (s. u.).

Wenn die Vorschriften in den Capitularien Karls, soweit sie auf Kunst Beziehung haben, auch nur allgemein gehalten sind, blos eines, das von 807,[1] den Sendboten die Sorge für die kirchliche Malerei ausdrücklich einschärft, so erkennen wir doch aus den Denkmälern der Zeit selbst, wie aus dem ausführlichen Bericht des hier gut unterrichteten Mönchs von St. Gallen,[2] dass der grosse Kaiser gewiss das wärmste Interesse an würdiger Ausschmückung der Gotteshäuser nahm, ebenso wie seine Vertrauten und Genossen, wenn auch sein klarer Geist sich gegen die Verehrung oder gar Anbetung der Bilder als eine religiöse Ausschreitung sträubte.

[1] c. 7 bei Baluze, Cap. reg. Francor. I, 460: Volumus itaque ut missi nostri per singulos pagos praevidere studeant, primum de ecclesiis, quomodo structae aut destructae sint, in tectis, in maceriis, sive in parietibus, sive in pavimento, necnon in pictura ...

[2] Monach. Sangall. I, 30.

Erster Abschnitt.

Zur Geschichte der christlich-antiken Baukunst.

Die nachfolgenden Capitel wollen nicht auf das vielumstrittene Gebiet der Forschung nach der Entstehung und Ausbildung des altchristlichen Kirchengebäudes führen, sondern nur einige Fragen, welche zum grössten Theile eben nur von der Quellenforschung zu beantworten und vielleicht eben deshalb bisher vernachlässigt worden sind, beleuchten.

Den Eingang möge eine kurze Untersuchung über ein Thema, das für das spätere Mittelalter und die Renaissance hinlänglich behandelt worden ist, bilden: über die oberste Leitung bei den grossen Kirchen- und Profanbauten geben nur die historischen Quellen genügenden Aufschluss. Ebenfalls nur aus diesen erhalten wir über technische Details, wie z. B. die Verwendung des Modells Kunde. Ein zweites Capitel soll den frühchristlichen Profanbau, über den wir ja bei dem nahezu vollständigen Mangel an Denkmalen wieder nur aus den Schriftquellen unterrichtet werden können, gewidmet sein. Im weiteren Verlaufe sollen noch einige Punkte, die Ausschmückung des Kircheninterieurs betreffend, zur Sprache gebracht werden, Untersuchungen, welche schon zum zweiten Theile hinüberleiten.

I. Bauführung und Baubehörden. — Technische Hilfsmittel.

Wir haben in jüngster Zeit durch zwei Schriften historisch-technischen Inhalts, das Buch Beissel's über die Bauführung von St. Victor in Xanten und Neuwirth's Publication der Wochenrechnungen des Prager Dombaues, interessante Einblicke in den Baubetrieb des späteren Mittelalters bekommen. Wir sehen, dass an der Spitze der Baukanzlei geistliche Würdenträger als ‚directores fabricae', ‚magistri fabricae' stehen,

denen wohl hauptsächlich die administrative Leitung zufällt, welche aber auch praktische Kenntnisse besitzen und in technischen Fragen mitreden können.[1] Ebenso fungiren in Florenz die Vorsteher der Wollenzunft als ‚operaj', in Venedig gar die provedditori del sale (Salzamt); ihre Intervention in künstlerischen Dingen ist nicht immer zum Vortheil der Sache gewesen.[2]

Das Gleiche gilt schon für das frühe Mittelalter. Es waren namentlich die Bischöfe, denen die Obsorge und Oberaufsicht bei Neubauten und Restaurationsarbeiten zufiel. Schon von Chrodegang von Metz wird berichtet, dass er beim Bau eines Klosters täglich seinen Bischofsstuhl an den Arbeitsplatz tragen liess und nicht müde ward, die Arbeiter anzueifern.[3]

Eine sehr strenge Disciplin und Centralisation des öffentlichen Baubetriebs, die sich auf die rein technischen Arbeiten, wie Brücken- und Strassenbau ausdehnte, führte aber Karl der Grosse ein. Wie uns der Mönch von St. Gallen erzählt,[4] wurden die vornehmsten Beamten des Reiches, die Grafen, Bischöfe und Aebte zur Oberaufsicht herangezogen; in diesem Punkte war der Kaiser unnachsichtlich, nur bei minder bedeutenden Arbeiten durfte eine Stellvertretung durch untergeordnete Organe statthaben.

Belehrend für diese stramme Organisation ist besonders der Bericht, welchen Leidrad, Bischof zu Lyon, um 813 an den Kaiser erstattet.[5] Es ist ein Rechenschaftsbericht über die Renovirung zerfallener Gebäude und die Neuerrichtung anderer, von Kirchen, Klöstern, aber auch bischöflichen und kaiserlichen Pfalzen, wie ihn heute jede Baucommission ihrer Regierung vorlegt. Allerdings gilt diese treffliche, ganz modern gemahnende Organisation nur für die Zeit des grossen Kaisers und etwa noch für die seines unmittelbaren Nachfolgers.

Interessante Einblicke erhalten wir durch einen Brief des Bischofs Frothar von Toul an den Erzcaplan Hilduin.[6] Er erinnert diesen daran, dass der Kaiser Ludwig ihnen beiden

---

[1] Vgl. Neuwirth a. a. O., 389.
[2] Vgl. Rumohr, Ital. Forsch. II, 158—163.
[3] V. Chrodegangi, c. 27.
[4] Monach. Sangall. I, 30. Vgl. Einhardi V. Karoli, c. 17.
[5] Epp. Carolin. 42 (ed. Jaffé).
[6] Frotharii ep. 11 (Bouquet, Rec. VI, 390).

den Bau eines Oberstockwerkes, welches in Verbindung mit der Pfalzkapelle stehen sollte, sowie einer steinernen Mauer statt der früheren hölzernen am Palast von St- Gondrecourt (Gundulfivilla bei Toul) aufgetragen habe. Er klagt seinem Correspondenten, dass ihn der Bau der von ihm begonnenen Basilika aufhalte, welcher aber gleichwohl nicht vorwärts schreite, da die Leute durch die Winterszeit und die Aussaat zurückgehalten würden. Es lehrt uns dies, dass nicht zünftige Maurer oder Steinmetzen, sondern Laien, wohl die Hörigen des Bischofs, beim Bau beschäftigt waren. Ein Gleiches gilt ja vom spätern Mittelalter, wo solche Arbeit als gottgefälliges Werk betrachtet wurde.

Aus einem Briefe Einharts an Ludwig den Deutschen[1] erfahren wir, dass der Kaiser ihn, als er mit dem Bau seiner Kirche zu Seligenstadt beschäftigt war, einige Aebte als ‚adiutores' und ‚cooperatores' zuwies, die sich freilich saumselig genug zeigten.

In ganz ähnlicher Weise betraut der berühmte Erzcaplan Grimald als Abt von St. Gallen seinen Stellvertreter Hartmot mit der Obsorge über die neu aufzuführenden Klosterbauten.[2]

Es berührt noch wie ein Nachklang aus der guten Zeit Karls, dass ein Capitular Ludwigs II. von 850 den Grafen die Sorge für die Restauration und Instandhaltung der königlichen Pfalzen einschärft;[3] in der Folgezeit ist ja die Reichsverwaltung, wie wir auch aus der Kanzleigeschichte wissen, eine zerfahrene und keineswegs mustergiltige.

Das Vorausgegangene mag dazu dienen, uns einen Begriff von der Stellung jener Männer machen zu können, welche uns als Leiter der grossen Bauten in karolingischer Zeit entgegentreten.

Vor Allem muss hier der Freund des grossen Karl, Einhart, genannt werden. Figurirt er doch zum Beispiel in Dohme's

---

[1] Einharti ep. 51.

[2] Ratperti Cas. S. Galli, M. G. SS. II, p. 68. Beim Bau der Abtei in St. Gallen waren bekanntlich kaiserliche Bauleute (magistri palatini) thätig, wie die Inschrift Grimald's meldet. Dümmler, Kl. Denkm. a. d. Karolingerzeit, p. 213.

[3] Capit. von 850, c. 7. M. G. Leges I, 405.

Sammelwerk: ‚Kunst und Künstler' als der erste deutsche Baumeister. In der That rühmt die von Hraban verfasste Grabschrift von ihm, er sei Vielen durch seine Kunst nützlich geworden und Kaiser Karl habe durch ihn zahlreiche Werke vollendet.[1] Und so erscheint auch Ansegis, Abt von Flavigny und St-Wandrille, ihm als ‚exactor operum regalium in Aquisgrani palatio regio' untergeordnet.[2] Schon dieses Verhältniss charakterisirt die Stellung Einharts; ganz mit den gleichen Agenden betraut erscheint aber auch der ‚bibliothecarius palatii' Gerward,[3] ein Mann, der ebenso wie Ansegis (obwohl wir dessen grosse Baulust kennen) kaum unter die praktischen Architekten zu rechnen sein wird.

Das Verhältniss ist, meine ich, ganz klar. Einhart nimmt dieselbe Stellung ein wie der ‚director fabricae' des spätern Mittelalters, nur erstreckt sich sein Einfluss gleicherweise auf die administrative wie die technische Seite. Wie überall im Mittelalter, meistert auch hier die Theorie die Praxis; die letztere erscheint durchaus unfrei, als dienende Magd.

Zwei Documente des frühen Mittelalters sind recht geeignet, uns eine Vorstellung von der Art zu machen, wie ein Mann, wie etwa Einhart, sich zur baulichen Technik stellte: der Bauriss von St. Gallen und die Bauordnung von Farfa.[4] Beide sind Programme, Schemata, keine Werke der Praxis, auch nicht unmittelbar zur Ausführung zu gebrauchen, wie am deutlichsten der Klosterplan mit seinen jeden constructiven Details ermangelnden Umrissen zeigt, sondern Erzeugnisse der Theorie, des gelehrten Mönches, der seinen Vitruv kennt. Dieses Skelet musste erst der erfindende und construirende Baumeister (der magister operis oder lapicida, wie er in Xanten heisst) mit Sehnen und Muskeln umkleiden. Es ist fast genau dasselbe Verhältniss, wie es zwischen dem Maler und

[1] Hrabani carm. 85. M. G. P. Lat. II, 237.

[2] Gesta abb. Fontanell., c. 17. In der Translatio S. Tiburtii (Mab. A. SS. IV, 1, 411) heisst Einhart: palatii regalis domesticus.

[3] Einhart's Transl. S. Petri et Marcellini IV, 8: ‚cui tunc temporis etiam palatinorum operum ac structurarum a rege cura commissa erat.

[4] Abgedruckt und erläutert in meiner Schrift: Die abendländische Klosteranlage. Wien 1889.

dem das Programm (den Titulus) entwerfenden Geistlichen besteht.[1]

Damit stimmt es ganz gut, dass Einhart sich mit Vitruvstudien beschäftigt[2] — auch im Katalog der Bibliothek von Reichenau wird ein Band de architectura erwähnt[3] — und dass er dazu von anderen bauverständigen Männern Auskünfte verlangt. Dagegen fällt es in das administrative Fach seines Ressorts, wenn er mit einem Abte wegen Lieferung von Blei zur Deckung der Seligenstädter Kirche verhandelt[4] und ein anderes Mal bei einem Lieferanten Egmunehus Ziegel bestellt, deren Maasse er auch genau angibt.[5] Dergleichen Aufträge kommen auch sonst häufig vor; so schickt Alcuin einmal an Eanbald II. von York hundert Pfund Zinn und vier ‚cancelli'.[6]

In dem noch zu besprechenden Schreiben Einharts an seinen in Fulda bei Hrabanus Maurus studirenden Sohn Vussin ist von dem Modell die Rede, das ein gewisser Domnus E. habe anfertigen lassen. Es kann dies niemand Anderer sein als der berühmte Abt Eigil.

Immerhin lässt dies auf ein nicht unbedeutendes Mass technischer Kenntnisse schliessen. Charakteristisch ist aber, dass das Modell nicht unmittelbar praktischen Zwecken dient, sondern wieder ein Schema, ein Simile, ‚ad instar antiquorum operum', zur Verdeutlichung der Lehren Vitruv's vorstellt.

Auch Eigil wird trotz oder vielmehr gerade wegen seiner eifrigen Bauthätigkeit nicht als Architekt, sondern als Bauherr anzusehen sein; wir kennen sogar den Namen desjenigen,

---

[1] Hier wäre auch die Bauordnung zu erwähnen, durch welche Bischof Theodelach von Worms (873) den Bürgern genau die Theilstücke der zu errichtenden Stadtmauer vorschreibt. Forschungen zur deutschen Geschichte 14, 397.

[2] Ep. Einharti 56.

[3] Catalog. Mon. Aug. vom Jahre 822, bei Becker, Catal. bibl. antiqui 8, Nr. 138.

[4] Einharti ep. 46 (abbati cuidam).

[5] Ep. 59.

[6] Alcuini ep. 167.

welcher den Bau der Fuldaer Basilica unmittelbar leitete; es ist der Mönch Racholf, der ausdrücklich als Magister bezeichnet wird.[1]

Ebensowenig wird man auch den Vorgänger Eigils, Ratger, der seine Mönche so sehr mit seinen kostspieligen und mühsamen Bauten plagte, dass Kaiser Ludwig in der Ansprache an den neugewählten Eigil diesen ausdrücklich zum Masshalten im Bauen ermahnen musste,[2] unter die zünftigen Baumeister rechnen, obgleich ihn der Fuldaer Abtkatalog mit dem Titel: ‚sapiens architectus' auszeichnet.

Dagegen ist der Baumeister des Aachener Münsters, jener Odo von Metz, wenn der Zusatz in der Wiener Handschrift der Vita Caroli glaubwürdig ist, sicher ein gelernter Techniker (wie dies auch aus dem ihm beigelegten Titel ‚magister' hervorgeht) und allem Anschein nach auch ein Laie gewesen.[3]

Bauherr (Bauleiter) und Baumeister sind daher, so weit dies möglich, immer wohl auseinander zu halten. Gemeinhin wird ja der Bauherr auf dem Werke genannt, gerade so wie der Stifter auf anderen Kunstwerken. Das ‚fecit' in dergleichen Inschriften (vgl. die unten angeführte aus St. Gallen, wo es von Gozbert heisst: Hanc struxit ecclesiam) ist früher häufig missverstanden worden. Es sei mir gestattet, hier auf einen solchen Fall hinzuweisen.

Als einen der frühesten Goldschmiede im Frankenreiche hat man seit Fiorillo den Bischof Marius von Avenches angegeben (574—593). Was dazu geführt hat, ihn in die Reihe der Künstler zu stellen, ist seine allerdings erst von einem Schriftsteller des 13. Jahrhunderts, dem Lausanner Propst Conon d'Estavayer, überlieferte, doch unverdächtige Grab-

---

[1] V. Eigilis metrica, c. 15:

Fixerat in summo petris contectu politis
Arcubus idem (Eigil) Racholfo dictante magistro
et monacho . . .

[2] V. Eigilis, c. 12. Vgl. den Libellus supplex mon. Fuldens. bei Mab. A. SS. V, 247, c. 12.

[3] Einharti Vita Karoli, ed. Jaffé, p. 51, n. 1 (Hofbibl. Theol. 354): Insignem hanc diguitatis aulam Carolus caesar magnus instituit; egregius Odo magister explevit, Metensi fotus in urbe quiescit.

schrift.[1] Unter seinen mannigfachen Verdiensten wird neben Anderem angeführt, er habe für seine Kirche die gottesdienstlichen Gefässe gefertigt und sein Landgut mit eigenen Händen bebaut. Es ist aber sehr fraglich, ob die Stelle so zu fassen sei. Denn fabricare wird geradeso wie facere und aedificare sehr oft vom Auftraggeber gebraucht.[2]

Aus der Reihe der namenlosen Bauleute (operarii, magistri) taucht hin und wieder doch ein Name, ein individuellerer Zug auf. Sie sind wohl zumeist Laien, wie der getreue operarius Eoprecht, welchen Kaiser Arnulf zweimal, 890 und 898, zu Regensburg mit Grundstücken beschenkt hat;[3] doch mischen sich in ihre Reihen auch die Klosterbewohner, deren Antheil sich aber allerdings in den meisten Fällen auf Handlangerdienste beschränkt haben wird.[4] Recht deutlich wird uns dies durch Berichte, welche uns vom Klosterbau in St. Gallen vorliegen. So aus den Versen Notkers des Stammlers, welche uns der sogenannte Hepidanus aufbewahrt hat.[5] Als Bauleiter erscheint hier Winihard, den auch Ermenrich von Ellwangen einen zweiten Daedalus nennt.[6] Die Mönche sind aber thätig, Steine, Mörtel und Sand herbeizuschaffen. Jener Brief Ermenrich's führt uns recht lebhaft das bunt bewegte Bild im St. Gallener Kloster vor Augen. Da schwingt Isenrich, der ‚zweite Beseleel', seine Zimmermannsaxt unermüdet und unverdrossen, da müht sich Ratger, nachdem die übrigen Brüder schon die Kirche verlassen haben, noch an

1 Ecclesiae ornatus vasis fabricando sacratis
Et manibus propriis predia iusta colens.
(Vgl. W. Arndt, Bischof Marius von Avenches, sein Leben und seine Chronik, Leipzig 1875.)

2 Vgl. Vita S. Eligii, c. 5: Volebat . . . rex sellam . . . fabricare.

3 Mühlbacher 1797 und 1878 (Mon. Boica 28, 102 und 114).

4 S. die Abbildungen (nach Miniaturen) in Essenwein's Aufsatz: Bauführung und Bauleute. Anz. des germ. Museums 1882, 189.

5 Ann. mai. Sangall. ad a. 829 (bei Goldast, SS. RR. Alem. I, 8):
Justitiae Gozbertus heros fratris Winihardi
Artibus eximiis fasces portantibus omnes
Pauperibus monachis lapidum calcisque et harenae
Ut quondam largus fecitque Sisinnius almus.
HANC · STRVXIT · ECCLESIAM.

6 Ep. ad Grimoaldum archicap. Migne 116, 26.

einer besonders schwer zu bearbeitenden Säule des Schiffes[1] ab, bis er endlich nach einem kräftigen Stossgebet an den heiligen Gallus von diesem Beistand erhält.

In der technisch überhaupt sehr interessanten Schilderung, welche die Miracula S. Bertini von dem Aufsetzen des Glockenthurmes auf das Kirchendach entwerfen, hören wir von dem lustigen Bauhandwerker Bertus. Als dieser, auf dem Dache stehend, mit dem Hammer die letzte Scheibe der Thurmspitze, auf welcher der Apfel mit dem Kreuze aufsetzt, befestigen soll, wird er durch einen unvorsichtigen Hammerschlag herabgeschleudert. Erschreckt wollen die Genossen ihm einen Trunk frischen Wassers bringen, er aber weist sie lachend zurück und meint, sie könnten es doch schon wissen, dass er zur Stillung des Durstes den Wein schalem Wasser vorziehe.[2]

Sehr interessante Beiträge zur Kenntniss der Bauführung gegen Ende des 9. Jahrhunderts erhalten wir in der Schilderung des Kirchenbaues im Kloster Remiremont in den Vogesen.[3] Als Vorsteher des Baues (operum praefectus, c. 19 = Magister fabricae) erscheint der ‚Procurator des Klosters' (c. 12) Theodorich, als der eigentliche Baumeister ein gewisser Geimmo (c. 16, wenn der Name richtig gelesen wurde). Auf dessen sociale Stellung wirft der Umstand einiges Licht, dass Theodorich mit ihm freundschaftlich verkehrt, ihm Wundergeschichten, die beim Baue vorgefallen sind, erzählt, welche jener allerdings nicht glaubt, bis ein Unfall, der ihm zustösst, durch göttliche Gnade aufgehoben wird (c. 16). Unter den Steinmetzen treffen wir aber auch einen Presbyter, Namens Baddo, welchem ein schwerer Stein beim Einfügen in die fast schon vollendete Mauer unglücklicherweise entgleitet und den etwas tiefer unten arbeitenden Gehilfen trifft (c. 15).

Von technischen Hilfsmitteln für den Bau ist ja der Grundriss schon aus der Antike her bekannt.[4] Wenn wir

[1] Es deutet dies wohl darauf hin, dass im Anschluss an die Technik der Antike das Werkstück nicht fertig aus dem Atelier gebracht wurde, sondern nach seiner Einsetzung an Ort und Stelle bearbeitet wurde.

[2] Mirac. S. Bertini, c. 7 (A. SS. Sept. I, 596): scilicet quondam in opere suo semper et labore iucundus erat.

[3] Translatio S. Adelphi abb. Romaricensis (A. SS. Sept. III, 829).

[4] Vitruv. I, 2, 2.

auch keine directen Nachrichten über die Verwendung solcher Vorzeichnungen haben, so liegen uns doch der freilich zunächst nicht architektonischen Zwecken dienende capitolinische Stadtplan und der Klosterriss von St. Gallen vor.

Dagegen haben wir von einem Schriftsteller des 9. Jahrhunderts eine sehr merkwürdige Nachricht über die Verwendung eines anderen baulichen Hilfsmittels, nämlich des Modells. Beim Baue der Klosterkirche von St. Germain in Auxerre verfertigen die mit der Ausführung betrauten Künstler ein Modell, und zwar in Wachs.[1] Nach diesem wird dann der Bau ausgeführt.

Dies bringt uns jene oben erwähnte Stelle in Einhart's Brief an seinen Sohn Vussin in Fulda in Erinnerung. Er sendet diesem ein Verzeichniss dunkler technischer Ausdrücke Vitruv's, die er sich an dem ‚Kästchen mit elfenbeinernen Säulen, nach Art der Werke der Alten', welches Abt Eigil verfertigen liess, erklären lassen soll. Dieses Kästchen ist offenbar das Modell eines antiken Tempels.[2]

Schon die Antike kennt das Architekturmodell, und zwar ist wie im 9. Jahrhundert noch das am häufigsten verwendete Material Wachs, was wieder für die Fortdauer antiker Technik bemerkenswerth ist. In der Baurechnung vom Erechtheion werden κηροπλάσται erwähnt, welche die Modelle (παραδείγματα, cf. oben: exemplar) zu der Cassettendecke anfertigen.[3] Auch Gregor von Nyssa erwähnt Wachsmodelle von Gebäuden, so dass also die ununterbrochene Folge dieser Uebung gesichert ist.[4] Auch

---

[1] Heirici Mirac. S. Germani Autissiodor. ep., c. 5 (Karl dem Kahlen gewidmet, M. G. SS. XIII, 402): Ad artifices talium experientissimos res confertur. Horum industria ad loci oportunitatem accedente concepti operis exemplar conficitur, et quasi quodam praeludio futurae moles magnitudinis caeris brevibus informatur ea pulchritudine, ea subtilitate, quae digna angelorum hominumque rege, quae ipsius etiam loci maiestate esset.

[2] Ep. 56: Misi igitur tibi verba et nomina obscura ex libris Vitruvi, quae ad praesens occurrere poteraut ut eorum notitiam ibidem perquireres. Et credo quod eorum maxima pars tibi demonstrari possit in capsella, quam domnus E. fabricavit.

[3] C. I. A. I, 234. Vgl. Blümner, Technologie III, 142.

[4] Hom. 3 (bei Migne 46, 665): Οὐκ εἴδετε τοὺς μηχανικοὺς, ὅπως τῶν μεγάλων καὶ ἐξαίσων οἰκοδομημάτων ἐν ὀλίγῳ χηρῷ (= caeris brevibus!) τὰς μορφὰς καὶ τοὺς τύπους προσαναπλάττουσιν.

Vitruv erzählt von dem ‚exemplar' einer Maschine, welches der Architekt Kallias bei einer Vorlesung in Rhodos vorzeigte, und macht dazu die richtige Bemerkung: ‚Manches bringt allerdings im Grossen die Wirkung hervor, welche es im kleinen Modell geäussert hat, Manches aber leidet gar kein Modell, sondern lässt sich nur im Grossen ausführen. Und noch Manches scheint im Modell höchst wahrscheinlich und ist dennoch schlechterdings im Grossen nicht möglich zu machen.' (Rode.)[1]

Eine Anschauung von solchen Modellen geben uns einzelne Geräthschaften der Antike, welche architektonische Form aufweisen. Von den etrurischen Aschenkisten, welche das Grab nachbilden, will ich hier nicht sprechen. Aber auf dem aus Kyzikos stammenden Grabmal des Attalos im Louvre sehen wir ein Mädchen dargestellt, das auf der Rechten ein Kästchen in Gestalt eines kleinen Rundtempels mit in halber Höhe einsetzenden Säulen und einem Zeltdach trägt.[2]

Auf einer Reihe griechischer Städtemünzen Thrakiens und Kleinasiens, welche unter der römischen Herrschaft im 3. Jahrhundert n. Chr. geschlagen wurden, erscheint eine Figur, zumeist die Stadtgöttin, das Modell eines Tempels auf den Händen tragend. Wie aus der Beischrift (ΝΕΩΚΟΡΩΝ, ΔΙC ΝΕΩΚΟΡΩΝ) hervorgeht, ist dieses wohl meist auf den dem Kaiser errichteten Tempel zu deuten. Ich stelle diese Bronzemünzen, soweit sie mir bekannt sind, im Folgenden zusammen. Sie befinden sich, mit Ausnahme von Nr. 2, 5 und 11, sämmtlich im Wiener Münzcabinet.

1. Lesbos. 30mm. Commodus. R.: CTP. CEΠT. APIANOY. ΚΟΙ. ΛΕCΒΙΩΝ. Die Stadtgöttin, in der Rechten die Aedicula, vor

[1] De arch. X, 22: Non enim omnia eisdem rationibus agi possunt, sed sunt alia quae exemplaribus non magnis similiter magna facta habent effectus; alia autem exemplaria non possunt habere, sed per se constituuntur; nonnulla vero sunt quae in exemplaribus videntur verisimilia, cum autem crescere coeperunt dilabuntur. Ueber das Modell des Bildhauers vergleiche Seneca ep. 65; Plin. 35, 12, 45. Julius Pollux, Onomast. 7, 164 u. 10, 189. Das Modell heisst hier κάναβος, ein Wort, das Aristoteles zur Bezeichnung des Grundrisses braucht. Gen. anim. II, 6. Ἐκ τῆς καρδίας αἱ φλέβες διατεταμένοι, καθάπερ οἱ τοὺς κανάβους γράφοντες ἐν τοῖς τοίχοις.

[2] Abbildung bei Conze, Samothrake I, 85, erklärt von Benndorf II, 114.

ihr der Kaiser mit Lanze, zwischen beiden ein Altar, im Abschnitt ein Flussgott. Mionnet nicht bekannt. — S. die Münztafel, Fig. 1.

2. Nikomedia (Bithyniae). Commodus. R.: ΝΙΚΟΜΗΔΕΩΝ . ΔΙC . ΝΕΩΚΟΡΩΝ. Demeter zwischen zwei kleinen Octastylen stehend. Mionnet II, 471, n. 335. — Abb. im Catal. of greek coins des Brit. Mus. (Pontus etc.), pl. 34, 6, dazu p. 183.

3. Perinthos (Thraciae). 40mm. Caracalla. R.: ΠΕΡΙΝΘΙΩΝ . ΝΕΩΚΟΡΩΝ. Die Stadtgöttin (mit Mauerkrone) bei einem angezündeten Altar stehend, in jeder Hand ein Tempelchen. Mionnet I, 406, n. 291. — Fig. 5.

4. Nikomedia. 26mm. Caracalla. R.: Legende wie Nr. 2. Die Stadtgöttin sitzend, in jeder Hand ein Tempelchen. Mionnet, Suppl. V, 198, n. 1170. Fragmentirt. — Fig. 10.

5. Ankyra (Galatiae). Caracalla. ΑCΚΛΗΠΙΑ . CΩΤΗΡΕΙΑ . ICΘ . ΠΥΘΙΑ . ΑΝΚΥΡΑC. Weibliche Figur, sitzend, in der Rechten eine Spielurne mit Palme, in der Linken einen achtsäuligen Tempel. Mionnet, Suppl. III, 638, n. 35. — Abb. in Havercamp's Numophylacium Reg. Christinae. Haag 1742. T. 27.

6. Perinthos. 39mm. Elagabalus. R.: ΠΕΡΙΝΘΙΩΝ . ΙWΝWΝ . Β . ΝΕWΚΟΡWΝ. Stadtgöttin, stehend, einen Tempel in der Rechten, einen zweiten auf dem Füllhorn tragend. Unten zwei Preisgefässe, darüber ΑΚΤΙΑ . ΠΥΘΙΑ. Mionnet, Suppl. II, 433, n. 1369. — Fig. 6.

7. Philippopolis (Thraciae). 38mm. Elagabalus. R.: ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩC . ΦΙΛΙΠΠΟΠΟΛΕΩC . ΝΕΩΚΟΡΟΥ. Der Kaiser in der Toga, mit Apollon ein Octastyl über einen Tisch mit Preisgefässen haltend. Mionnet, Suppl. II, 477, n. 1629. — Fig. 4.

8. Perinthos. 40mm. Severus Alexander. R.: ΠΕΡΙΝΘΙΩΝ . ΔΙC . ΝΕΩΚΟΡΩΝ. Ganz die gleiche Darstellung wie auf Nr. 4. Mionnet nicht bekannt. — Fig. 7.

9. Smyrna (Joniae). 29mm. Maximinus. R.: ΕΠ . C . Μ . ΑΥ . ΠΟΠΛΙΥ ΠΡΟ . CΜΥΡΝΑΙΩΝ . Γ . ΝΕΩΚΟΡΩΝ. Die Amazone und Stadtgründerin Smyrna mit Mauerkrone, in der Rechten eine Aedicula, in der Linken Rundschild und Doppelaxt. Mionnet III, 248, n. 1402. — Fig. 8. — Ganz der nämliche Typus auf einer smyrnäischen Münze der Tranquillina, gleichfalls in Wien.

10. Dieselbe. 35mm. Gordianus III. R.: ЕП . С . ПОЛЛІАNOY . ACIA . OMONOIA . CMYPNA. Bündnissmünze. Die Amazone Smyrna, wie oben, vor ihr die Stadtgöttin von Thyatira in Lydien, mit Schale, Lanze und Mauerkrone, zwischen beiden ein Altar. Mionnet, Suppl. VI, 366, n. 1832. Vgl. betreffs Asia-Thyatira Muret in den Mélanges de numismatique 1877 und Rev. num. franç. 1883, 383. — Fig. 3.

11. Tarsos (Ciliciae). Gordian III. R.: TAPCOY . MHTPOПO. Im Felde AM . AΓ. Stadtgöttin mit zwei Tempeln, sitzend. Mionnet nicht bekannt. — Abb. in Rev. num. fr. 1854, pl. 7, n. 46.

12. Smyrna. 23mm. Gallienus. R.: ЄПІ . M . AYP . CЄCTOY . CMYPNAIΩN . Γ . NЄΩ. Die gerüstete Roma sitzend, in der Linken die Lanze, in der Rechten das Tempelmodell. Mionnet III, 255, n. 1445. — Fig. 1.

13. Side (Pamphyliae). 29mm. Salonina. R.: CIΔHTΩN . NЄΩKOPΩN. Pallas mit Schild und Speer, in der Rechten das Tempelmodell. Mionnet III, 487, n. 240 — Fig. 9.

Es liegt nahe, hier an die Modelle von Städten zu erinnern, welche bei den römischen Triumphzügen mitgeführt wurden. In dem grossen Mosaik der Chalke bringen die Heerführer solche Modelle dem Kaiser dar.[1]

Auch die christliche Kunst hat die Aedicula zur Bezeichnung der Kirchenpatrone oder der Stifter aufgenommen. Eines der frühesten Beispiele für dieses Symbol findet sich in dem Mosaik von S. Vitale, welches den Bischof Ecclesius von Ravenna zeigt, wie er seine Kirche Christus darbringt. Diese Art der Darstellung dauert ja bis in die Renaissance.

Aber auch darin schloss sich das Mittelalter an die Antike an, dass es gewissen Geräthschaften, namentlich kirchlichen Charakters, architektonische Form gab. Auch Einhart bezeichnet ja in seinem oben erwähnten Briefe das Modell Eigil's als ‚capsella'.

Eine besondere Art von Ciborien wird im Mittelalter geradezu ‚turres' genannt.[2]

[1] Vgl. den folgenden Aufsatz.
[2] S. Rohault de Fleury, La messe V, 60.

Nun ist uns die ausführliche Schilderung eines solchen Geräths in einem Berichte des 9. Jahrhunderts erhalten.[1] In der Zeit Abt Austrulf's von S^t^-Wandrille (Fontanella, 747 bis 753) wird nämlich bei Portbail (gegenüber Jersey) ein Reliquienbehälter, ‚ad instar parvi fari', einen Evangeliencodex und Reliquien des heiligen Georg enthaltend, angeschwemmt. Er hatte eine sehr bedeutende Grösse, 8 Schuh Höhe und 3 in der Breite. Von quadratischer Grundfläche aufsteigend, verjüngte er sich nach oben, so dass das pyramidal ansteigende Dach ein kleiner Apfel abschloss. Wir haben hier offenbar an den basilikenartig, oft in mehreren Stockwerken sich erhebenden Aufbau der Altartabernakel zu denken, der ja auch noch im italienischen Trecento fortdauert. In der Mitte hatte das Reliquiar ein ‚Solariolum' mit einer Decke darüber, d. i. wohl eine von Säulchen getragene Etage, welche zur Aufbewahrung des Evangeliars bestimmt war.

Aus dem Umstand, dass dieses letztere in ‚römischer' Schrift geschrieben war und gerade damals in Rom unter Papst Zacharias das Haupt des heiligen Georg gefunden wurde, schliesst der Chronist nicht unwahrscheinlich, dies Geräth sei Romfahrern aus Deutschland oder England ‚qui maxime famiiariores apostolicae sedi semper existent', auf der Heimreise durch einen Schiffbruch oder sonstigen Unfall verloren gegangen und, was allerdings wunderbar klingt, hier ans Land getragen worden.

Aehnlich mag ein Ciborium ‚reich mit Gold und Gemmen geschmückt' gewesen sein, welches Kaiser Arnulf aus seinem Pfalzschatze an St. Emmeram in Regensburg schenkte. Es war in zwei Stockwerken, von acht Säulen getragen, aufgebaut.[2] Auch an St. Gallen schenkte er ein solches Reliquiar ‚in forma capellae creata',[3] welches Karl III. nachher zu seinem Hausaltar erwählte.

Einzelnes dieser Art ist uns noch erhalten. Vereinzelt steht die altchristliche Lampe der Sammlung Basilewski,[1]

[1] Gesta abbat. Fontanell., c. 14.
[2] Arnulfus de S. Emmeramo I, 5.
[3] Ekkehardi IV, Cas. S. Galli, M. G. SS. II, 82.
[1] Abgeb. bei Holtzinger, Altchristl. Arch., S. 69.

welche die Form einer Basilika nachahmt. Dagegen sind aus romanischer Zeit solche Geräthe mehrfach auf uns gekommen. Sehr interessant sind auch zwei bei Rohault de Fleury (La messe V, T. 385 und 386) abgebildete neugriechische Reliquiarien, welche im Kleinen vollständige byzantinische Kirchenbauten sind.

Im ferneren Mittelalter, namentlich im Norden hören wir von Modellen zunächst nichts mehr. Dagegen erhalten diese im italienischen Trecento eine ausserordentliche Stellung, zumal bei den zahlreichen Bauconcurrenzen. Durch Nardini Despotti's Forschungen über den Dombau von Florenz sind wir über jenes in der Nähe der Kirche aufgemauerte Modell, die sogenannte ‚Chiesa piccola', belehrt worden, auf welches jeder neue Baumeister den Eid ablegen musste. Ueberhaupt sind die Modelle dieser und der folgenden Zeit von bedeutender Grösse, wie einzelne noch vorhandene Exemplare beweisen. In dieser Zeit macht man auch wieder, wie im Alterthum, für einzelne Bauglieder Modelle, ja Brunellesco, der Begründer der Renaissance, construirt solche sogar für seine technischen Hilfsmaschinen.

II. Die Palastbeschreibung aus Farfa und der Profanbau des frühen Mittelalters.

Bis in die neueste Zeit hat ein merkwürdiges kunstgeschichtliches Document allerlei Spuk in unserer Literatur getrieben. Im zweiten Bande seiner grossen Annalen publicirte Mabillon nämlich ein Placitum über einen Rechtsstreit des Klosters Farfa, datirt aus Spoleto 814.[1] Zum Schlusse fügt er hinzu: ‚In chartario Farfensi, ex quo haec retulimus, fit descriptio palatii non omittenda' und lässt diese nun folgen.

Der Urkundenschatz von Farfa ist uns jetzt in der kritischen Ausgabe von Giorgi und Balzani zugänglich. Dort finden wir nun allerdings die von Mabillon citirte Urkunde,[2]

---

[1] Ann. Ord. S. Ben., L. XXXVIII, p. 410 der Ed. Paris. 1704.

[2] Regesto di Farfa II, Docum. 207.

aber von der Beschreibung ist kein Wort zu lesen, wie sie überhaupt nicht ganz zum Ton einer Urkunde stimmt. Sie lässt sich auch in den übrigen Urkunden von Farfa nicht nachweisen.

Nun hat schon Fatteschi[1] nachgewiesen, dass sich diese Beschreibung niemals im Cartular von Farfa befunden hat, sondern aus einem Codex desselben Klosters stammt, welcher ausser dem Commentar des Ambrosius zum Lucasevangelium verschiedene legendarische Stücke enthält, also wohl ein Lectionarium ist. Fatteschi hat aber gleichzeitig auf zwei andere etwas abweichende Versionen aufmerksam gemacht. Die eine findet sich in einem Codex des Archivs der Basilica Vaticana,[2] der zu Beginn und zu Ende in Majuskeln die Worte enthält: Hic liber est G. G. presulis summi. Fatteschi bemerkt, dass man daraus gefolgert habe, damit sei Gregor VII. gemeint und die Beschreibung gehe auf den Lateranpalast, ist aber viel zu vorsichtig, um dieser Meinung sich anzuschliessen. Die andere, und zwar die kürzeste Fassung findet sich bei einem Schriftsteller des 11. Jahrhunderts, in des Ordericus Vitalis' Kirchengeschichte.[3]

Nun sind in neuerer Zeit noch zwei weitere Versionen aufgetaucht. Im Codex 3851 des Vaticans hat de Rossi als Anhang der römischen Regionarbeschreibung ein übereinstimmendes Document aufgefunden.[4] Fragmentirt ist dagegen die fünfte Fassung, einer Handschrift der Bibliothek von S. Maria sopra Minerva (Bibl. Casanantens, B. IV, 18, früher D. IV, 30) angehörig, welche G. Schepss veröffentlicht hat.[5] Der Codex gehört dem 9. Jahrhundert an.

Wie Mabillon zu jenem Irrthume gekommen ist, begreift sich leicht. Er erzählt selbst,[6] dass er in Farfa aus einem Lectionarium einige Heiligenacten excerpirte. Wahrscheinlich

[1] Memorie istorico-diplomatiche riguard. la serie de' duchi e la topografia di tempi di mezzo nel duc. di Spoleto. Camerino 1801, p. 166.

[2] Cod. perg. saec. X—XI, bezeichnet mit der alten Archivnummer 24, eine Auslegung der Apokalypse enthaltend.

[3] Pars I, l. II, 14 bei Migne, Patr. Lat. 188, col. 159.

[4] Piante iconografiche e prospettiche di Roma, Rom 1879, p. 123.

[5] Neues Archiv X, 378; dazu N. A. IX, 177 und 188.

[6] Museum Italicum I, 147.

ist das eben jener Codex des Fatteschi, und Mabillon confundirte später bei Abfassung der Annalen seine Notizen aus Farfa; ein verzeihliches Versehen, wenn man sich das ungeheure Material, mit dem der grosse Forscher arbeitete, gegenwärtig hält.

Ich hätte diese lange Einleitung nicht vorauszuschicken gebraucht, hätte nicht jener doppelte Irrthum Mabillon's sich trotz der verständigen und sachlichen Erörterung Fatteschi's, welche auch de Rossi wieder aufgenommen hat, sich bis in die neueste Literatur fortgeschleppt. Caumont[1] bringt die französische Uebersetzung und verwerthet sie für den Palast zu Spoleto; auch Promis,[2] der die drei erstgenannten Versionen nach Fatteschi im Anhang zu seinem trefflichen Lexikon abdruckt, hat sich nicht die Mühe genommen, den Text seines Vorgängers nachzulesen und spricht immer von der ‚Urkunde von 814'. Endlich wärmt der jüngste Geschichtschreiber der mittelalterlichen Baukunst Italiens, Mothes, den alten Irrthum wieder auf und wirft Fatteschi ganz ungerechtfertigt vor, er habe die Beschreibung auf den alten Lateranpalast bezogen.[3]

Schepss (der aber die Arbeit de Rossi's nicht kennt) hat die Quelle, aus welcher Ordericus Vitalis geschöpft hat, nachgewiesen, es sind die apokryphen Acten des Apostels Thomas.[4] Ob dieselben auch den übrigen Versionen zugrunde liegt, wird später zu erörtern sein; ich bemerke nur noch, dass die Palastbeschreibung bis in das tiefe Mittelalter hinein auf die Literatur eingewirkt hat. Der Tegernseer Epistolograph Froumund (im 10. Jahrhundert) hat sie gekannt und zu seinen Boethiusglossen benutzt,[5] aber auch der Lexikograph Papias im 11. Jahrhundert hat sie zur Erklärung herbeigezogen.[6] Das Merkwürdigste

---

[1] Arch. civile et milit., p. 15.

[2] Vocaboli latini di architettura posteriori a Vitruvio oppure a lui sconosciuti.. Turin 1875, p. 232.

[3] Geschichte der mittelalterlichen Baukunst in Italien, S. 241.

[4] N. A. IX, 187. Passio S. Thomae (schon Gregor von Tours bekannt) ed. Bonnet in Supplem. cod. apocryphis I, Leipzig 1883, p. 133 ff.

[5] Ebenda S. 177.

[6] Ich citire nach der Venezianer Ausgabe 1499.

ist aber, dass ein italienischer Dichter vom Beginne des 14. Jahrhunderts — nach Ozanam's Meinung der berühmte Historiker Dino Compagni — sie zur Unterlage der detaillirten Beschreibung, welche er in seinem allegorischen Gedicht: ‚L' Intelligenza' vom Palaste der Vernunft gibt, benützt hat.[1] Er hält genau die gleiche Eintheilung ein, gibt aber umfängliche, dem Geiste seiner Zeit entsprechende Zusätze. (S. die Uebersicht und den schematischen Grundriss).

In den lateinischen Fassungen sowohl, wie nicht minder in der ‚Intelligenza'[2] kehrt ganz übereinstimmend die Eintheilung in zwölf Räume wieder. Diese tragen auch durchwegs die gleiche Benennung; diese Nomenclatur wird aber in D, E, F und G von textlich abweichenden Scholien begleitet, auf deren gegenseitiges Verhältniss wir achten müssen. Diese Scholien decken sich zwar zumeist dem Sinne, jedoch nicht dem Ausdruck nach, so dass wir sie als selbstständige und von einander unabhängige Redactionen ansehen müssen. Zuweilen stimmen sie freilich wieder in überraschender Weise überein (so namentlich E, F und G, vgl. no. 3, 4, 5, 6). Frei von solchen Erläuterungen und deshalb wohl die orginalste Fassung ist nur B (= C).

Wir gehen nun im Folgenden die einzelnen Gelasse durch.

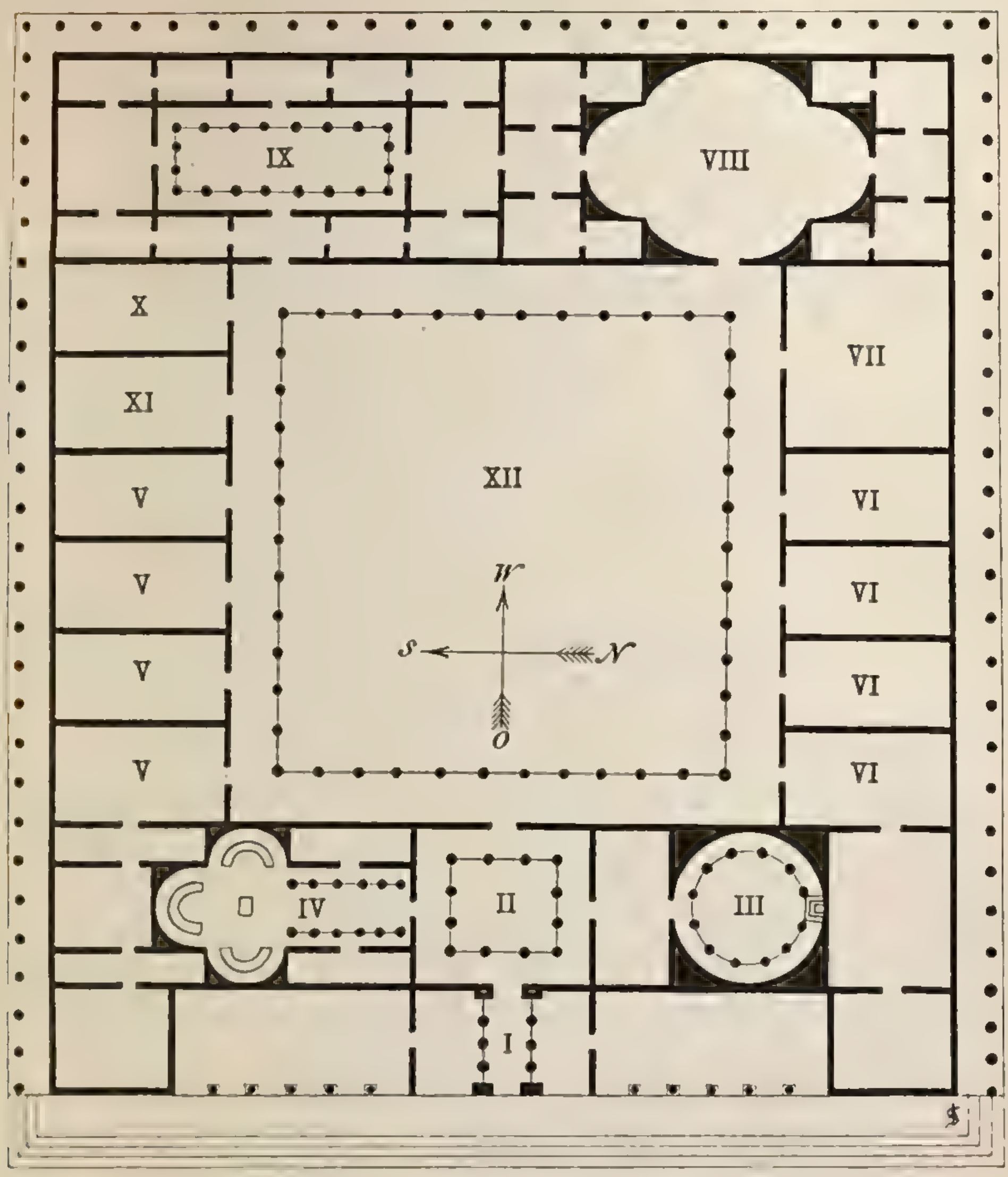
In A und B (C), dann weiter in G und K wird die Erwähnung der Thüren vorausgeschickt (in G ist das Proaulium missverständlich mit diesen identificirt). Hier ist zu beachten, dass übereinstimmend, auch in der griechischen Fassung A, die Orientirung derselben nach Osten hervorgehoben wird (s. u.). Es folgt nun

I. Das Proaulium. Die Erklärung von F scheint mir sachlicher zu sein als die in D,[3] denn dieser Raum entspricht

[1] Ozanam, Docum. inéd. p. 321, vgl. p. 138 ff. Bartoli, Storia della lett. ital. II, 316 ff.; I. del Lungo, Dino Compagni, Flor. 1879, I, p. 477. Ich verdanke die Kenntniss dieser poetischen Bearbeitung der Güte Herrn Professor F. Wickhoff's.

[2] Ich bezeichne die einzelnen Fassungen mit Buchstaben (s. die Uebersicht).

[3] Die ‚gran Sala' in K entspricht der ‚aula' (= salutatorium) in D.



Reconstruction des Palastplanes aus Farfa.

Uebersicht der Textredactionen zur Farfenser Palastbeschreibung.

Nummer des Prooes.	A. Πράξεις τοῦ ἁγίου ἀποστόλου Θώμα ed. Bonnet, p. 15.	B. Passio b. Thomae apostoli ed. Bonnet, p. 140. — saec. VI? —	C. = Ordericus Vitalis. Hist. eccl. I, 2,14. Fatteschi append. doc. CXXI. De Rossi p. 126, IV. — saec. XI —	D. Cod. Farfensis. Mabillon, Ann. O. B. II. 410. Promis p. 232. De Rossi p. 126. 1.	E. Cod. bibl. Casanatens. B. IV, 18. ‚DE DOMICILIIS' N. A. X. 378 — saec. IX —	F. Cod. archiv. Bas. Vat. no. 24. Fatteschi a. a. O. Promis a. a. O. De Rossi a. a. O. III. — saec. X–XI —	G. Cod. Vatican. 3851. Fol. 44. De Rossi a. a. O. II. — saec. XV. —	H. Froumund. Glossen des Maihinger Codex. N. A. IX. 173. — saec. X —	I. Papias. Ed. Venet. 1499. — saec. XI. —	K. L' Intelligenza. Poema in Nona Rima. Ozanam. Docum. inéd., p. 338. — saec. XIV. —
I.	Καὶ ὁ βασιλεὺς εἶπεν· εἰ τοῦτο τοῦτο θαῦμα τὸ θαῦμα μου τοῦτο τοῦτο τὸ θαῦμα τοῦτο ἐστὶν ἐν τῇ γῇ ταύτῃ, καὶ ὁ βασιλεὺς οὐκέτι οὐκ ἔστιν, καὶ τὰς μὴ τὰ θαύματα ταῦτα τὰ ἐμὰ ἐμοῦ ἐμοῦ τοῦ ἐμοῦ τοῦ ἐμοῦ ἐμοῦ τοῦ ἐμοῦ τοῦ ἐμοῦ τ

dem Vestibulum des römischen Hauses, das ebenfalls vor der eigentlichen Hausthür lag (Casa de' capitelli figurati in Pompeji), wo sich die Clienten, welche zur Begrüssung des Hausherrn kamen, bis zum Oeffnen des Thores aufhielten. Damit stimmt, dass nun

II. das Salutatorium[1] folgt, welches dem Atrium entsprach, in welchem sich die Clienten des Morgens zur ‚salutatio' einfanden. Solche Empfangsräume, von Gregor von Tours direct als Salutatorium bezeichnet, finden sich auch bei den Episcopalkirchen, sowie in Klöstern (als Auditorium, Locutorium).[2] Interessant ist hier, wie Hieronymus eine Stelle im Buche Esther,[3] ganz im Sinne seiner Zeit, übersetzt: ‚Esther stetit in atrio domus regiae, quod erat interius, contra basilicam regis, et ille sedebat super solium suum in consistorio palatii contra ostium domus.' (Vgl. besonders die Scholie E.)

III. Dieses consistorium folgt nun unmittelbar, wie auch aus dem Zusatze in D: iuxta maiorem domum (welcher Ausdruck hier durchgehends gleich dem mittelalterlichen Ausdruck ‚sala', der übrigens auch im Volgaretext K vorkommt) hervorgeht. Nach derselben Scholie ist dies der Ort, wo Processe und Streitigkeiten entschieden werden. Der Zusatz in E, F, G: ‚ante prandium' deutet noch auf die altrömische Sitte der Morgenaudienz vor dem Dejeuner hin. E und G haben ausserdem noch die merkwürdige Scholie ubi pedes (G manus) lavantur.

Ein solches Consistorium hatte auch die Villa des Apollinaris Sidonius (Ep. II, 2), das aber eine Art Vorzimmer für die Kammerdiener (cubicularii, als Hofcharge = Kammerherr) war. Es schliesst sich hier an das altrömische Tablinum, das eigentliche Centrum, den Repräsentations- und Geschäftsraum des Hauses, in der Mitte zwischen Atrium und Peristyl gelegen, an.

---

[1] Diese wie die folgenden sind Räume, welche sich sämmtlich in den antiken Palästen finden, worüber im Folgenden.

[2] Vgl. meine Schrift: Die abendländische Klosteranlage etc., S. 37 und 52. Auch in K ist das salutatorio gleich dem parlatorio.

[3] L. Esther, 5, 1.

Die nun folgenden Gelasse entsprechen denjenigen, welche in den antiken Häusern und Villen um den Innenraum z. ε. den aus Griechenland importirten Peristyl, angeordnet waren.

IV. Das Trichorum,[1] d. i. der für das obenerwähnte Dejeuner (prandium) bestimmte Speisesaal (F, G). Die Scholie in D erinnert an jene Triclinien mit drei Apsiden, die sich im alten Lateranpalast, in altchristlichen Kirchen und in den griechischen Klöstern finden. Damit stimmt die Erklärung von Froumond und Papias (II, I). E hat sogar direct die Bezeichnung ‚syma' (= sigma, C); die Verbindung von drei solchen Sigmen ergibt in der That jene kleeblattförmige Grundform.[2]

V., VI. Es folgen die heizbaren Wintergemächer (‚zetae' = diaetae hiemales) und die Sommergemächer (z. aestivales). Diese Scheidung ist echt antik. Bei allen Schriftstellern, die sich mit Bauresten befassen, desgleichen bei den Scriptores rei rusticae finden sich genaue und detaillirte Vorschriften über die Anordnung der Gemächer nach den passenden Himmelsgegenden und ihre Eintheilung nach der Jahreszeit.[3] Auch in der griechischen Legende disponirt Thomas den Palast des indischen Königs in dieser Weise. Desgleichen findet sich in Sidonius' Villa ein Winterzimmer mit einem gewölbten Kamin.[4]

---

[1] Trichora altaria erwähnt Paulinus von Nola in seiner Felixbasilica (Ep. ad Sulp. Sev. 32, 10).

[2] Vgl. darüber meine oben citirte Schrift, p. 37 ff.

[3] S. auch die Beschreibung der Thermen in dem Lukian zugeschriebenen Aufsatz: Hippias. Sogar in den Klöstern, die sich ja überhaupt an antike Lebensführung anschliessen, beobachtete man diese Rücksicht. V. S. Matronae Perg. bei Surius VI, 300. Monasterium muro circumdedit, 3 autem tabulatorum habitaculum extruxit. I^mum quidem et terrae propinquum, quod est ad sepulcrum definitum. II^dum autem ed medium, quod est aptum ad hyemandum et habet templum, quod in eo tempore aptum, ad quod conveniatur. III^mum vero et postremum, quod ipsum quoque templo ornatur pulcherimo et est pulchre accomodatum ad ver illic agendum.

[4] Hiemale triclinium . . . quod arcuatili camino saepe ignis animatus pulla fuligine infecit.

Mit VII folgt ein Luxusgemach, das Epicaustorium. Die Scholie von E und G erklärt es missverständlich für den Ort, wo Streitsachen ausgetragen werden, welcher ja vielmehr das ebengenannte Consistorium ist. Diese Verwechslung erklärt uns auch die unpassende Erwähnung des Fuss- und Händewaschens an der obigen Stelle; die beiden Scholien sind von irgend einem Copisten gegen einander vertauscht worden. Es wirft das einiges Licht auf das Verhältniss zwischen E und G, die jedenfalls eine gemeinschaftliche Quelle haben. Der Text der ‚Intelligenza' (K) weicht hier etwas ab, indem er hier eine Hauscapelle mit Sacristei einfügt.

H hat die falsche Erklärung: pisale (Kleiderkammer), I dagegen wohl die richtige: locus unguentorum. Es ist ein mit unterirdischer (Hypocaustum-) Heizung versehener Raum, welcher der ‚cella unguentaria' bei Sidonius entspricht, so dass also dieses Gemach zu den gleich sich anschliessenden Thermen in engster Beziehung steht. Auf das früher erwähnte Trichorum aber weisen zurück die triclinia accubitalia (B, D, E, F, G, in K tricino, fra noi cienacol = coenaculum im ursprünglichen Sinne des Wortes), kleine Speisegemächer, die sich meist an das grosse Triclinium anlehnen und auch im Mittelalter in dieser Weise angeordnet vorkommen.[1]

VIII. Die Thermen. Eine der ausführlichsten Schilderungen eines antiken Bades befindet sich in der früher citirten, Lukian zugeschriebenen Schrift: Hippias. Sehr ausgedehnte Thermen bilden auch einen Theil der Villa des Sidonius.

IX. Das Gymnasium, wohl in Zusammenhang mit den Thermen. In den Scholien klingt eine Reminiscenz an die hellenische Palästra an, die offenbar gar nicht am Platze ist. (Interessant ist die Erklärung in G, welche auf die antihumanistische Strömung im XV. Jahrhundert ein scharfes Licht wirft — falls nicht vanas artes aus varias verlesen ist. Vgl. E.)

[1] So beim Triclinium Leos III., Lib. pont. Rom., ed. Duchesne 201; Agnellus, L. pont. Rav., c. 29. Gesta ep. Neap. V. Vincentii (550—560): Fecit baptisterium fontis minoris intus episcopio et accubitum iuxta positum grandi opere depictum. Eine piscina, ‚griechisch baptisterium genannt', erwähnt Sidonius in seiner Villa. Ep. ad. L. Domitium II, 2.

Es ist ein Platz für Spiele und Leibesübungen, wie er in den spätantiken und byzantinischen Palästen (τζυκανιστήριον), ebenso wie in den Villenbeschreibungen des jüngeren Plinius[1] figurirt.

X. Die Küche (in K als letzter Raum genannt), in Verbindung damit

XI. Das Columbum, wie auch die Scholie F hervorhebt. Es ist der mit einer Cisterne versehene Wasch- und Spülraum (vgl. I). Die beiden letzterwähnten Gelasse sind auch in der griechischen Fassung A erwähnt (ἀρτοποιεῖον, ἀγωγὸς τοῦ ὕδατος ὁ εἰς τὴν ὑπηρεσίαν).

XII. Folgt der Hypodromus (Ipodromio K). Nur C hat die Lesart hippodromus; trotz der richtigen Schreibung haben D und H die dazu gar nicht passende Erklärung als Stadium. Bei F steht zwar richtig: ubi suptus decurrit homo, aber der ἵππος (vel equus) spielt doch hinein. An ein Hippodrom, obwohl dieses sowohl dem Flavierpalast wie der kaiserlichen Residenz in Constantinopel (s. u.) räumlich nahegerückt ist, ist nicht zu denken. Aufklärung gibt uns die Stelle des Sidonius: A parte vestibuli longitudo tecta interius patet, mediis non interpellata parietibus, quae quia nihil ipsa prospectat, etsi non hypodromus, saltim cryptoporticus meo mihi iure vocitabitur. Auch hier haben die Handschriften hippodromus, was gar keinen Sinn gibt und deshalb schon von Ruinart richtig in hypodromus emendirt wurde. Daraus ergibt sich auch, dass hier der erweiterte Säulenhof (Peristyl) des Stadthauses gemeint ist.[2] Dies beweist auch der sicher originale Zusatz in B: et per gyrum arcus deambulatorios, welcher auch in I übergegangen ist.[3] Der Hypodromus dient zum Lustwandeln; das meint wohl auch die dunkle Scholie in I (domus declinationis in necessitatem, vgl. ad digestas corporum necessarias in G). F und G verlegten hieher ausserdem den The-

[1] Ep. II, 17; V, 6.

[2] Ein solcher zweistöckiger Säulenhof in der ‚Villa des Diomedes'. Vgl. meine öfter citirte Schrift, p. 13 ff., wo noch andere hieher gehörige Stellen angeführt sind.

[3] Er findet sich auch in der Destructio Farfensis des Abtes Hugo, c. 2 (M. G. SS. XI), in die er vielleicht aus jenem Farfenser Lectionar geflossen ist.

saurus (die Casse, deren Stelle im alten Atrium nahe beim Impluvium war). Die in G erwähnten Exedren fallen aus dem Gesammtbilde dieses Säulenhofes nicht heraus, obwohl in B nichts davon steht.

Es erhebt sich nun die Frage nach der Quelle dieser Beschreibung. Zunächst haben wir als solche entschieden die Acten des Thomas zu betrachten. Aber zwischen dem griechischen und lateinischen Text besteht ein merkwürdiges Verhältniss, das für die Frage von grosser Wichtigkeit ist. Hier wie dort erscheint Thomas als geschickter Architekt, welcher dem König Gundafor von Indien einen Palast bauen soll. In der griechischen Fassung orientirt er diesen nach den vier Weltgegenden und deutet nur die Theile an, welche ihnen entsprechen: die Thüren nach Osten, die Fenster (θυρίδας) nach Westen, das ἀρτοποιεῖον (pistrinum) nach Süden und den Cisternenraum nach Norden.

In der lateinischen Fassung (B) ist nun aber eine lange Beschreibung eingesetzt, die durchaus den Charakter eines fremden, anderweitig entlehnten Bestandtheiles trägt. Bezeichnend für diese Entlehnung ist, dass sie sich weder in den Miracula S. Thomae,[1] noch auch in der Legenda aurea, obwohl hier der Palastbau erwähnt wird, findet.

Ich meine deshalb, der Compilator der lateinischen Acten fand in der griechischen Redaction, welche ihm jedenfalls als Vorlage gedient hat, die Erwähnung eines eigenthümlich disponirten Palastes. Hiebei kam ihm ein ähnlicher Palast in die Erinnerung und er verwendete dessen Beschreibung als willkommenes Ausstattungsstück für seinen Bericht, um so mehr als sich zwei Räume, das ἀρτοποιεῖον und der ἀγωγὸς τοῦ ὕδατος, mit jenem so ziemlich deckten. Hiebei nahm er aber, wie ich glaube, die ianuae ad orientem solis (deren Erwähnung in D und F fehlt) aus seiner Vorlage herüber, obwohl er im Uebrigen jene Eintheilung nach den Himmelsgegenden vernachlässigte.

Die Form der Beschreibung, mit ihrem ziffermässigen Schema ist in der That höchst auffallend. Erinnern wir uns doch, dass Thomas in der griechischen wie lateinischen Version vor den Augen des Königs mit dem Schreibrohr (κάλαμος, arundo) in der Hand einen Grundriss entwirft. Und was wir

[1] Ed. Bonnet a. a. O., p. 96 ff. (6. Jahrhundert?).

vor uns haben, entspricht allerdings ganz genau der Legende eines Grundrisses. Es hat ganz den Anschein, als habe der lateinische Bearbeiter, angeregt durch die obige Erzählung, einem damals noch vorhandenen architektonischen Werke, welches wie das des Vitruv von Zeichnungen begleitet war, seine Interpolation entnommen. Oder sollte ihm ein Stadtplan in der Art des römischen, von dem wir eine rohe, für den öffentlichen Gebrauch bestimmte Copie in den Trümmern der Forma Urbis noch besitzen, vorgelegen haben? Es ist vielleicht nicht zufällig, dass in E vor dem Abschnitt de domiciliis sich geographische Excerpte befinden:[1] Provinciae civitates sociae ordine alphabetico (Azotus oppidum est insigne Palestinę — Thesalonica civ. Macdonię.).

Es sei gestattet, hier noch einer Vermuthung Ausdruck zu geben. Konnte nicht der Originalhandschrift der Passio eine Miniatur, den Grundplan des im Texte beschriebenen Palastes enthaltend, beigegeben gewesen sein? Wir haben Belege, dass dergleichen auch in hagiographischen Werken nichts Seltenes war. In einer Handschrift der Laurentiana, auf welche jüngst durch eine scharfsinnige Entdeckung de Rossi's die Aufmerksamkeit gelenkt wurde,[2] jener Bibel von Monte Amiata des Abtes Ceolfried (copirt zwischen 690 und 716 nach einer stadtrömischen Vorlage), findet sich ein Grundriss der Stiftshütte, gerade wie jener Palast des Thomas in den griechischen Acten nach Anatole (wo sich ebenfalls der Eingang befindet), Dysis, Mesembria und Aretos orientirt.[3] Desgleichen gibt Adamannus (Ende des 7. Jahrhunderts) in seiner nach dem Bericht des Bischofs Arculf verfassten Beschreibung des Heiligen Landes[4] die Grundpläne einiger Kirchen in Jerusalem (darunter der Grab- und Himmelfahrtskirche), von ausführlichen Legenden begleitet.

Diese Beschreibung hat nun anscheinend immer grosses Interesse erregt und war, wie wir sehen, in zahlreichen und fleissig commentirten Abschriften verbreitet. Diese weisen aller-

[1] Schepps X, 379. Die auf den Abschnitt folgenden Blätter sind leider ausgeschnitten.

[2] Vgl. Kierschs Besprechung in der Römischen Quartalschrift 1888, 224.

[3] Garrucci, Tav. 126.

[4] Adamanni de locis sanctis ex Arculphi relatione ep. Galli, l. III, bei Mab. A. SS. III, 2, 502 ff.

dings zum grössten Theil auf Rom und Umgebung; ich glaube aber, dass man daraus keinen Schluss auf das Locale des Palastes ziehen kann. Von Spoleto kann, wie gesagt, keine Rede mehr sein; de Rossi und Lanciani haben hingegen die Beschreibung auf den Flavierpalast des Palatin bezogen, da die Orientirung und Disposition übereinstimmen. Was aber die erstere anbetrifft, so sahen wir, dass der ingressus ad ortum solis wahrscheinlich aus der griechischen Vorlage herübergenommen ist. Die Disposition ist aber eben die für den Palast der Spätantike allgemein giltige. Dass eine Version auf Farfa weist (D), ist leicht zu erklären. Ein Thomas, angeblich ein Franke von Geburt, ist der eigentliche Begründer des Klosters; und deshalb war wohl auch die Legende seines Namensvetters, des Apostels, dort in besonderem Ansehen und wurde eifrig gelesen.

Versuchen wir nun noch, die Entstehungszeit der Beschreibung annähernd zu umschreiben. Bonnet sieht in ihr, irregeleitet durch die vorgebliche Urkunde von 814, eine Interpolation der Passio aus dem 9. Jahrhundert. Diese Annahme fällt nach den obigen Erörterungen, und wir werden als unterste Zeitgrenze wohl das 6. Jahrhundert annehmen müssen, da Gregor von Tours die Passio kennt und nennt. Für den Terminus post quem sind die technischen Bezeichnungen der einzelnen Gelasse wichtig. Sie gehören zum grössten Theile der späten Latinität an, ‚consistorium' und ‚salutatorium' sind vor dem 4.—5. Jahrhundert nicht nachzuweisen. Die Scholien können natürlich nicht in Betracht kommen.

In der That steht das hier geschilderte Gebäude auf der Grenzscheide zwischen Antike und Mittelalter. Für die Erkenntniss der Profanarchitektur beider Zeiträume ist es jedenfalls von grosser Bedeutsamkeit. Gerade hier wirkt ja der Einfluss der Antike noch viel länger fort als in der kirchlichen Baukunst, welche durch die Entwicklung des Cultus bedingt ist.

Im Nachfolgenden wollen wir versuchen, uns die Palastanlage dieser antiken Epigonenzeit, welche etwa bis in das 10. Jahrhundert reicht, zu vergegenwärtigen, so weit es das dürftige Material gestattet.[1]

---

[1] Zur Literatur: (Mazois) Le Palais de Scaurus, Paris 1822; Rohault de Fleury, Le Latran au Moyen-âge; Labarte, Le palais impérial de

Glücklicherweise können wir an Denkmäler der Antike anknüpfen, deren Anordnung uns wenigstens in den Grundzügen noch deutlich ist. Drei kommen vor Allem hier in Betracht: jener merkwürdige makedonische Königspalast, den Heuzey in Palatitza auffand, welcher aber wohl der hellenistischen, nicht der Zeit des Archelaus (420—400)[1] angehört, dann der Kaiserpalast der Flavier auf dem Palatin[2] und endlich jener grossartige Diocletian's zu Salona, innerhalb dessen sich heute die Altstadt Spalato eingenistet hat.[3] In den beiden erstgenannten, wie in unserer Palastbeschreibung klingt (ähnlich wie in den Villen des Plinius und Apollinaris) die Disposition des antiken Privathauses noch vernehmlich an, mit den Repräsentationsräumen im Vorderhaus und dem grossen rückwärtigen Peristyl (Cryptoporticus, Hypodromus), während der Palast von Spalato eine gewaltige, nach dem Muster der römischen Feldlager disponirte Anlage ist, die eigentlich drei Paläste in sich fasst.

Durch einen breiten vorgelagerten Porticus (in Palatitza ist er von zwei Risaliten flankirt) gelangt man zunächst in mehrere Vorgemächer (in Palatitza drei an der Zahl, das erste eine säulengetragene Halle), die sich mit dem Proaulium und Salutatorium unserer Beschreibung decken. An dieses schliesst sich der mächtige Audienzsaal, das ‚consistorium' unserer Be-

Constantinople au dixieme siècle, Paris 1861; Bock, Die Reiterstatue des Theoderich etc., Rheinländisches Jahrbuch V, 1844, 1 ff.; Hertzberg, Byzantinische Kaiserpaläste, Historische Zeitschrift 1883. 451; Heuzey, Mission archéologique en Macédoine, Paris 1876, p. 184 ff. (Palatitza). Freshfield, The Palace of the Greek Emperors of Nicaea at Nymphio. Archaeologia vol. 49 (London 1886), p. 382 (mit 2 Tafeln).

[1] Heuzey, Mission etc., p. 225; dazu pl. VII ff.

[2] Visconti e Lanciani, Guida del Palatino, Rom 1873, mit Grundriss.

[3] Vgl. die Reisewerke von Adam und Cassas-Lavallée (Paris 1802); Mothes a. a. O., S. 13; Hirt (Gesch. d. Baukunst bei den Alten III, 327, Beilage B) macht auf die Analogie mit der Villa des Scipio Africanus aufmerksam, welche nach Seneca ep. 86 mit Mauer und Thürmen versehen war. Die neuere Literatur ist spärlich. Ich erwähne den Reisebericht Eitelberger's, Jahrb. der Central-Comm. V (1861), 131 f., und einen Vortrag A. Hauser's über Spalato, Wien 1883. Vgl. das Bull. della Storia ed archeol. Dalmat. passim.

schreibung.[1] Er war gewöhnlich mit einer Kuppel überdeckt, so in Palatitza und Salona. Im Flavierpalast liegt er, durch ein reiches Nischensystem gegliedert, gleich hinter dem Eingange, während das berühmte Chrysotriclinium, der Thronsaal der byzantinischen Kaiser, ein mächtiger centraler Bau mit acht Apsiden ist.[2] Ein weiterer wichtiger Bestandtheil ist das grosse Triclinium, der Speisesaal mit seinen Dependenzen, der in Palatitza anscheinend rechts neben dem Eingangssaal liegt, im Flavierpalast aber am Ende des grossen Peristyls, neben dem Nymphaeum, welches ungefähr dem Columbum unserer Beschreibung entspricht.

Ein Triclinium mit drei Apsiden (τρίκογχον in der Vita Theophili III, 42 genannt; vgl. Labarte p. 149) finden wir auch im Kaiserpalast zu Byzanz, dem das sogenannte Sigma vorgelagert ist. Von dem Triclinium des Laterans mit den sich anlehnenden ‚accubita' haben wir bereits oben gesprochen.[3]

Das Centrum der ganzen Anlage bildet jener grosse Säulenhof, der uns in der Palastbeschreibung als hypodromus begegnet (Palatitza, Flavierpalast).

Der Hauptbau scheint in der Regel zweistöckig gewesen zu sein. Solche Oberstockwerke — solaria[4] — werden im

[1] ‚Consistorium' schon bei Ammian. Marcellin. XIV, 7, 11 erwähnt. Vgl. die Schilderung des Corippus, De laude Justini III, 191 ff.:

Atria praelargis extant altissima tectis
Sole metallorum splendentis mira parata
Et facie plus mira loci cultaque superba
Nobilitat medios sedes Augusta penates
Quatuor eximiis circumvallata columnis
Quas super ex liquido praefulgens cymbius auro
Inmodico simulans convexi climata colli
Inmortale caput soliumque sedentis obumbrat.

Vgl. die dichterische Schilderung des Aachener Palastbaues in jenem Angilbert zugeschriebenen Poem (III, 105): „... tholis includunt atria celsis'.

[2] Bei Labarte a. a. O. pl. III, Nr. 95.

[3] L. pontif. Rom. ed. Duchesne, p. 197. Camera cum apsida de musivo et alias duas absidas diversas historias pingens super marmorum incrustatione pariter in circuitu decoravit. In der Mitte stand ein Porphyrbassin (p. 201). Vgl. den von Conti herrührenden Plan (aus Ciampini's Vet. mon.) bei Rohault a. a. O.

[4] Vgl. meine öfter citirte Schrift p. 59, Note 1, wo mehrere hiehergehörige Stellen zu finden sind.

Lateranpalast mehrfach erwähnt; an einer Stelle indess scheint auch eine Terrasse mit Gittern gemeint zu sein.[1] Ein solches Solarium hatte auch die Residenz Karls des Grossen in Aachen, von dem aus er nach der bekannten Erzählung des Monachus Sangallensis[2] das Treiben seiner Untergebenen, Beamten und Leibwachen, deren Wohnungen den Palast rings umgaben, beobachten konnte. Bock und Mothes haben mit Recht auf das bekannte Mosaik in S. Apollinare Nuovo mit der Darstellung des Theodorichpalastes hingewiesen, wo über dem untern Porticus eine kleine Arkadengalerie hinläuft, die offenbar das Solarium repräsentirt.

Die Nebengebäude, die Kasernen der Leibwachen, die Wohnungen der Hofbeamten, die Thermen etc. lagen also in Aachen wie im Diocletianspalast um den Hauptbau gruppirt oder bildeten, wie Bock für Constantinopel und Ravenna wahrscheinlich gemacht hat, einen Vorbau, in dem sich auch das Hauptthor, die Regia, befand (vgl. den Plan bei Labarte).

Wie in jenem spätantiken Palastplane befanden sich auch in den Residenzen der oströmischen Kaiser wie der Karolinger Räume, welche zur Leibesübung und höfischen Belustigung dienten (Ξυσταστήριον, Maillebahn). Ermoldus Nigellus beschreibt uns ausführlich den von Mauern umgebenen, schön bewässerten Thierpark der Aachener Pfalz.[3]

Es ist ebenfalls nur die Fortsetzung eines antiken Gebrauches, dass die frühmittelalterlichen Paläste meist auch eine eigene Hauskapelle — deren grossartigste Ausgestaltung uns im Aachener Münster[4] entgegentritt — hatten, welche die Stelle der Lararien[5] vertritt. Von den Merowingern wird be-

[1] L. pont. Rom., p. 502: ubi et deambulatorium scilicet solarium cum cancellis ereis nimis pulcherrime construi fecit. Solche eherne Schranken, mit einer ‚descriptio orbis terrarum' geschmückt, werden auch im Leben des Zacharias (741—752), sowie in der gleich zu nennenden Stelle des Mon. Sangall. erwähnt.

[2] I, c. 30.

[3] De laude Hludovici III, 583 ff.

[4] ‚S. Dei genitricis basilicam, quam capellam vocant' Annalista Saxo ad a. 829. Die Erinnerung an die merovingische capella, den Aufbewahrungsort des Reichspaniers, der cappa S. Martini, klingt hier nach.

[5] Im Flavierpalast neben dem Consistorium. Visconti, p. 105.

richtet, dass sie eigene abbates palatini hielten.[1] Paulus Diaconus erzählt freilich, Liutprand sei der erste König gewesen, der in seiner Pfalz eine Kapelle mit eigenen Schlossgeistlichen errichtete.[2] Für die Karolingerzeit brauche ich nur noch an die prachtvolle, von Ermoldus beschriebene Schlosskapelle von Ingelheim bei Mainz mit ihrem grossartigen Parallelcyklus aus dem Alten und Neuen Testament zu erinnern.

Ueber die äussere Gestaltung der Paläste gibt uns das erwähnte Mosaik von S. Apollinare Nuovo und jenes merkwürdige Stadtsiegel von Verona mit dem Palast des Theoderich,[3] das zwar ein später, aber doch verlässlicher Zeuge ist, Aufschluss. Vor Allem ist hier der gewaltige Vorbau, der sich in einen Porticus öffnet, charakteristisch.

Diese weit ausgedehnten Säulenhallen (die sich auch in Palatitza, im Flavierpalast wie in der byzantinischen Kaiserresidenz finden) sind ja überhaupt für die Physiognomie der antiken Städte charakteristisch. Ich brauche nur an die zahlreichen Prachtforen, die sich an die öffentlichen Gebäude anschlossen, und an die Darstellungen derselben auf den Münzen[4] zu erinnern.

Für Rom war schon unter Nero ein kaiserliches Rescript erlassen worden, in welchem auch für Privathäuser Portiken mit einem Stockwerk darüber vorgeschrieben wurden.[5] Desgleichen durchzogen in Constantinopel Arkaden die ganze Stadt, so dass es möglich war, sie geschützt vor Regen und Sonnenbrand zu durchwandern,[6] eine Gepflogenheit, die sich ja in den oberitalienischen Städten (namentlich in Bologna) erhielt und der auch die allermodernste Stadtanlage wieder Berücksichtigung geschenkt hat.

---

[1] Mabillon, Ann. O. B. saec. I, l. 11, 41.

[2] Hist. Langob. VI, 58: Intra suum palatium oraculum Domini Salvatoris aedificavit et quod nulli alii reges habuerant, sacerdotes et clericos instituit, qui ei cotidie divina officina decantarent.

[3] Abb. bei Maffei, Verona ill. I, 448 und bei Mothes S. 179.

[4] Donaldson, Architectura numismatica.

[5] Sueton. Nero, c. 16: formam aedificiorum urbis novam excogitavit et ut ante insulas ac domos porticus essent, de quarum solariis incendia arcerentur.

[6] Chrysoloras, p. 119, bei Unger, Quellen zur byz. Kunstgesch.

Speciell sind wir von den Säulenhallen bei den Palästen Theoderichs in Ravenna,[1] Verona, sowie beim Lateran unterrichtet. Hier war eine solche an der Treppe des Patriarchiums, in der täglich hundert Arme gespeist wurden; an der Wand befand sich ein Gemälde, anscheinend die wunderbare Brotvermehrung vorstellend.[2] Auch in Klöstern kommen solche Bogengänge als laubia, lobia vor — wenn nicht mitunter damit der Kreuzgang gemeint ist — so in der gefälschten, aber für die Zustände des 10.— 11. Jahrhunderts interessanten Bauordnung Guntrams für S. Marcel-Châlons[3] und einer Urkunde aus Pavia von 1041.[4]

Auch im Norden kommen solche Portiken vor, so in der Aachener Pfalz.[5] Hier verband (wie in Constantinopel) ein Porticus Kirche und Palast.[6] In ähnlicher Weise waren ja die Thermen von Verona mit der königlichen Residenz verbunden (s. Anm. 1).

[1] Anon. Valesian, c. 70: Portica circa Palatium perfecit (Theodericus). Item Veronae thermas et palatium fecit et a porta usque ad palatium porticum reddidit; c. 84: Item mulier pauper de gente gothica, iacens sub porticu non longe a palatio Ravennae, quatuor generavit dracones. Vgl. dazu, was Corippus, De laude Iust. III, 191 vom Palast zu Byzanz sagt:

. . . passimque per aulam
Porticibus longis stabat cum plebe senatus
Interius fientes famuli, vasa aurea mille
Mille columnarum species, argentea mille
Quae super impositis inplebant atria ceris.

[2] Verfügung Hadrians I. im Lib. pont., c. 97: ut omni die centum fratres nostri Christi pauperum, etiam si plus fuerint, aggregentur in Lateranensi patriarchio et constituantur in portico, quae est iuxta scalam, quae ascendit in patriarchio, ubi et ipsi pauperes depicti sunt.

[3] M. G. Diplom. ed. Pertz I, 129, n. 12: illi autem de Mercureis et de Canobiis lobiam aedificent. Eine alte Glosse des Breviloquus (bei Ducange s. v.) erklärt lobia als: ‚deambulatorium . . . quod fit iuxta domos ad spatiandum.‘

[4] Gedr. bei Sickel, Mon. graph. I, 15. Im Actum der Urkunden finden sich häufig ähnliche Ortsbestimmungen: In palatio, quod est fundatum iuxta basilicam s. Petri in laubia magiore (Böhmer, Acta Karolinor. 1460); in einem Placitum Ottos III. (Stumpf 1269): Pavia in palatio domni imperatoris in laubia ipsius palatii, ubi ipse tertius Otto praeerat.

[5] Walafrid Strabo, De imag. Tetrici, V. 20 und 180.

[6] Einharti v. Karoli, c. 32; Einharti Ann. ad a. 817. Er wird ‚curticula‘ genannt, und in ihm erwarten die Hofgeistlichen den Kaiser zur Frühmesse. Monach. Sangall. I, 31 und II, 21.

Auf dem oben erwähnten Stadtsiegel erhebt sich über dem vorgelagerten Porticus ein Mittelbau, von mächtiger Kuppel bekrönt, die Bock wohl richtig für die des Consistoriums erklärt. Dieser Mittelbau ist von zwei festen Eckthürmen flankirt. Etwas Aehnliches fanden wir bereits in dem makedonischen Dynastenhaus von Palatitza; noch näher steht aber die Anlage den römischen Stadtthoren.[1] Thürme werden aber auch schon in den antiken Villen erwähnt, was bei der nahen Verwandtschaft derselben mit dem Stadthause wohl zu beachten ist.[2] Für das italienische Stadtschloss des Mittelalters sind ja diese häufig schlank, fast minaretartig werdenden Thürme ungemein charakteristisch. Sie dienten aber nicht blos Vertheidigungszwecken, sondern sehr häufig auch zur Aufbewahrung besonders wichtiger oder kostbarer Gegenstände. So ward bei den fortwährenden Unruhen in der ewigen Stadt das päpstliche Archiv in der turris cartularia beim Lateranpalast geborgen.[3]

Es sei uns gestattet, noch einen flüchtigen Blick auf das Privathaus des frühen Mittelalters zu werfen, über das uns einige interessante, wiewohl höchst dürftige Nachrichten vorliegen.

---

[1] Wie denn der sogenannte Palazzo delle torri in Turin in Wirklichkeit ein solches ist, keineswegs aber ein Werk der Langobardenzeit.

[2] Vgl. die Villenbeschreibung des Ausonius in der Mosella, das Gedicht des Luxorius (saec. V) im Codex Salmas. (Anthol. Lat. ed. Riese I, 216): De turre in viridario posito, ubi se Fridamal aprum pinxit occidere. Venant. Fort. Carm. I, 19, namentlich aber des Letzteren Schilderung vom Castell des Nicetius bei Trier III, 12. Hier wird ein Turris als ‚Sanctorum locus' erwähnt. Wem kommen dabei nicht die Thürme von St. Gallen ins Gedächtniss? Sollte nicht in den Capellenthürmen solcher Palastanlagen das Vorbild der Aachener Pfalzcapelle zu suchen und daraus ihre abnorme Form am ehesten zu erklären sein. Denn, wie Dehio will, den Grund in der Bestimmung der Capelle als Grabeskirche zu suchen — dem steht ja doch Einhard's Bericht entgegen. Erinnern will ich hier nur noch an die Stelle des Chronisten über den noch heute sogenannten ‚Alten Thurm' zu Mettlach a. d. Saar: Et Aquisgrani palatium mittens et ex eodem similitudinem sumens, turrim quae adhuc superest, erexit.

[3] L. pont. Rom., c. 93: fecit (Zacharias) autem a fundamentis ante Scrinium Lateranense porticum atque turrem, ubi et portas ereas atque cancellos instituit, et per figuram salvatoris ante fores ornavit. Vgl. Not. degli scavi 1883, 494. Auch in Cluny und Farfa dienten die Thürme der Basilika als Gefängniss und Archiv.

Auch bei diesem werden Bogenhallen oder ‚Lauben' häufig erwähnt, so in der Vita Gregors IV.:[1] ‚in curte quae cognominatur Draconis, domum satis dignam undique porticibus ac solariis circumdatam a solo noviter fieri statuit.' Sehr häufig tritt uns als Hauptbestandtheil des Innern eine grosse ‚sala' entgegen,[2] wohl dem antiken Prachtsaal, dem oecus Vitruv's, der ja auch in den römisch-orientalischen Bauten Centralsyriens eine grosse Rolle spielt,[3] entsprechend; mitunter aber vielleicht auch eine Erinnerung an die altgermanische Halle, wie sie uns im Beowulfsliede entgegentritt. Einen Einblick in die Disposition des Privathauses im 9. Jahrhundert erhalten wir auch durch das Testament des Bischofs Tello von Chur;[4] ferner durch einige Bestimmungen der Lex Baiuvariorum.[5] Wir ersehen aus der letzteren, dass zur Zeit der Redaction derselben der altgermanische Holzbau in Baiern noch in Uebung war, wie die hier vorkommenden Ausdrücke: firstfalli, firstsul, winchilsul lehren.

Die Aussendecoration der antiken wie der frühmittelalterlichen Paläste war wohl, entsprechend dem Charakter dieser Baukunst, ziemlich einfach gehalten, desto reicher war die Innendecoration, bei der namentlich die musivische Arbeit und das opus Alexandrinum eine grosse Rolle spielten. Namentlich liegen uns aber eine Reihe Nachrichten über Gemälde historischen Inhalts als Schmuck der Wände vor.

Die älteste hieher gehörige Nachricht führt uns, bezeichnend genug, in die Uebergangszeit von der Antike zum christ-

[1] L. pont. Rom. ed. Duchesne, p. 226.

[2] So im Bericht der Sendboten an Karl (M. G. Capit. ed. Boretius I, 1, 250) c. 25: Invenimus in Asnapio fisco dominico salam regalem ex lapide factam optime, cameras III, solariis totam casam circumdatam, cum pisilibus XI, infra cellarium I, porticus II etc. Chron. Casaur. (Muratori SS. II, 2) ad a. 866 (Comes Hermenulfus) accepit ab eo ad proprium ius Augusti in ipsa Romana urbe solarium habitationis suae, cum arca et curte, sala seu capella s. Blasii cum balneo et viridario etc.

[3] De Vogüé, Syrie centrale, p. 53.

[4] Gedr. bei Mabillon, Ann. O. B. II, app. 27: curtem meam in Secanio, in primis salam cum solario subter caminata, desuper alias caminatas, subter coquina, circa curtem stabulum, tabulata, torbaces vel alia hospitalia vel cellaria etc.

[5] M. G. Leges III, Tit X, c. 3, 7, 8.

lichen Mittelalter. Im Kaiserpalast der Chalke waren, wie wir von Procopius wissen, die Kämpfe Justinians I., namentlich jene in Italien und Afrika, in Mosaiken dargestellt.[1] Das Hauptbild, vielleicht in der Wölbung der Thronnische, zeigte Belisar's siegreiche Rückkehr; die gefangenen Könige der Vandalen und Gothen neigten sich demüthig vor dem in festlichem Pomp erscheinenden Kaiserpaare.

Die Germanen, welche von den Trümmern des römischen Reiches Besitz ergriffen, knüpften an die Traditionen des alten, noch immer von dem majestätischen Glanze der Autorität umleuchteten Imperium, so gut sie es vermochten, an. Und so war der Palast, welchen die Langobardenkönigin Theodolinda, eine Zeitgenossin Gregors des Grossen, in Monza bei Mailand errichten liess, mit ähnlichen historischen Scenen ausgeschmückt.[2]

Bis ins 10. Jahrhundert, bis zum Wendepunkte, wo die christlich-antike Kunst zu einer neuen Stilblüthe sich verjüngt, können wir diese Erscheinung verfolgen.

Wenn auch die Quelle, welche berichtet, die Aachener Pfalz Karls des Grossen sei mit den Darstellungen seiner Kämpfe in Spanien geschmückt gewesen, eine trübe ist,[3] so wissen wir doch durch Ermoldus Nigellus von dem grössten Cyklus dieser Art, in der Pfalz von Ingelheim.[4] Wie die karolingische Kunst, welche überhaupt gern an die schriftliche

---

[1] Procop. De aedificiis Inst. I, 10.

[2] Paul. Diacon. Hist. Langobardor. IV, 23: Ibi etiam praefata regina suum palatium condidit. In quo aliquid et de Langobardorum gestis depingi fecit. In qua pictura manifeste ostenditur quomodo Langobardi eo tempore comam capitis tondebant vel qualis illis vestitus qualisve habitus erat. Siquidem cervicem usque ad occipitium radentes nudabant, capillosa facie usque ad os dimissos habentes, quos in utramque partem in frontis discrimine dividebant. Vestimenta vel eis erant laxa et maxime linea, qualia Anglosaxones habere solent, ornatu institu latioribus vario colore contextis. Calcei vero eis erant usque ad summum pollicem pene aperti et alternatim laqueis corrigiarum retenti. Postea vero coeperunt hosis uti super quas equitantes tubrugos birreos mittebant, sed hoc de Romorum consuetudine traxerunt.

[3] Turpini De gestis Caroli M., c. 31, bei Reuber SS. RR. Germ. (Hannover 1619), p. 87.

[4] Ermold. Nigell. De laude Hlud. IV, v. 244—280

Ueberlieferung anknüpft[1] und sich aus dieser ihr Programm holt, auch hier von der Literatur beeinflusst wird, hat Bock gezeigt.[2] Die Quelle der Darstellungen bildete ein Buch, das bis in die Renaissance hinein zu den gelesensten gehört, die Historiae des Orosius. Jener Parallelismus, der, schon aus der Antike bekannt,[3] so scharf ausgeprägt in dem kirchlichen Bilderkreise auftritt, zeigt sich auch hier. Den Darstellungen aus der Geschichte der alten Welt werden die Begebenheiten des römischen Kaiserthums und des Frankenreiches, das als dessen Fortsetzung erscheint, gegenübergestellt. Abgeschlossen wird der Cyklus aber durch die Darstellung des gekrönten Karl, welchem die unterworfenen Sachsen ihre Huldigung darbringen, ganz in der Art jenes Mosaiks der Chalke.

Eine interessante Parallele zu dem Ingelheimer Cyklus bildet die gegen Ende desselben Jahrhunderts fallende Ausschmückung des Palastes Kainourgion zu Constantinopel durch Kaiser Basilios Makedon (866—886).[4]

[1] S. den II. Abschnitt.

[2] In Lerschs Niederrhein. Jahrb. II, 241 ff. Die an sich geistreiche Reconstruction Bock's ist im Einzelnen wohl nicht sicher. Nachstehende Scenen erwähnt Ermoldus ausdrücklich: Cyrus wüthet gegen den Fluss Gyndes (Oros. II, 6); Rache der Tomyris (II, 7); Phalaris (I, 20); Gründung Roms (II, 4); Hannibal in den pontinischen Sümpfen (II, 14); Gründung von Constantinopel (VII, 28); Triumph des Theodosius (VII, 35); Besiegung der Friesen, Aquitanier, Sachsen.

[3] Ich erinnere nur an das Attalosanathem zu Pergamon, wo der heroischen Giganto- und Kentauromachie der historische Perser- und Gallierkrieg gegenübergestellt ist. Ueber die Gegenstücke in der alten Wandmalerei (ein Gedanke, der sich im Dienste einer grossen religiösen Weltanschauung in der schon dem christlichen Alterthum angehörigen Typologie fortspinnt) vergleiche namentlich Trendelenburg's Abhandlung in der Archäologischen Zeitung 1876, S. 1 und 79.

[4] Theophanes continuat. L. V, c. 89 (Corp. SS. Byz. ed. Bekker, p. 332): ἄνωθεν δὲ τῶν κιόνων ἄχρι τῆς ὀροφῆς καὶ τὸ κατὰ ἀνατολὰς ἡμισφαίριον ἐκ ψηφίδων ὡραίων ἅπας ὁ οἶκος κατακεχρύσωται προκαθήμενον ἔχων τὸν τοῦ ἔργου δημιουργόν, ὑπὸ τῶν συναγωνιστῶν ὑποστρατήγων δορυφορούμενον ὡς δῶρα πρὸς-ἀγόντων αὐτῷ τὰς ὑπ' αὐτοῦ ἁλωκυίας πόλεις. Καὶ αὖθις ἄνωθεν ἐπὶ τῆς ὀροφῆς ἀνιστόρηται τὰ τοῦ βασιλέως Ἡράκλεια ἆθλα καὶ οἱ ὑπὲρ τοῦ ὑπηκόου πόνοι καὶ οἱ τῶν πολεμικῶν ἀγώνων ἱδρῶτες καὶ τὰ ἐκ θεοῦ νικητήρια . . . οἱ δὲ πάρ' ἑκάτερα τοίχοι ὑάλου πολυχρόου πλαξὶ (crustis) περιστέφονται διαφόρων ἀνθέων δοκοῦντες μορφαῖς ὡραΐζεσθαι, ὑπερθεν δὲ τούτων κόσμος τις ἄλλος περιηνθισμένος διαθέσει χρυσῷ ὑφ' οὗ διείργεσθαι τὰ κατώτερα τῶν ἄνω δοκεῖ. ὃν ἐκ χρυσοῦ ψη-

Die grosse Halle (consistorium) dieses Palastes scheint nach Art eines antiken oecus basilikenartig (dreischiffig) angelegt gewesen zu sein; sie ruhte auf sechzehn Säulen und hatte gegen Osten eine Apsis. Die Oberwände über den Säulen waren bis zur Decke (ἄχρι τῆς ὀροφῆς·, die Schilderung bei Bock und Schnaase ist ganz verfehlt), gleichwie die Thronnische, mit Mosaiken geziert. In der letzteren befand sich, ganz wie dies von den Darstellungen in der Chalke und in Ingelheim vorauszusetzen ist, das Bild des thronenden Kaisers, umgeben von seinen Trabanten und Feldherren, welche ihm die unterworfenen Städte (entweder in Personificationen, oder als kleine Modelle, s. u.) darbrachten. An den Langwänden waren die ‚herakleischen' (Kriegs-) Thaten wie die Friedensarbeit des Kaisers dargestellt. Vielleicht über diesen Darstellungen zog sich ein zweiter Streifen hin, die Porträts der gesammten Herrscherfamilie in fürstlichem Schmuck, die h. Schrift in den Händen, enthaltend.

Unklar ist die Beschreibung der anscheinend flachen Decke. In der Mitte trug diese das Kreuz, um welches der Kaiser mit seiner ganzen Familie, die Hände zum Gebet erhoben, dargestellt war. Der prächtige Fussboden zeigte endlich in concentrischen Kreisen einen Pfau und vier Adler.

Diese Beschreibung ist recht wohl geeignet, uns den grossen Saal der Ingelheimer Pfalz zu vergegenwärtigen.

Schon in den Anfang einer neuen Periode fällt das Gemälde, durch welches Heinrich I. seinen Triumph über die

---

ζώων διαδέχεται τερπνότης ἄλλη, ἔνθρονον δεικνῦσα τὸν τοῦ ἔργον δημιουργὸν αὐτοκράτορα καὶ τὴν σύζυγον Εὐδοκίαν στολαῖς κεκοσμημένους βασιλικαῖς καὶ ταινιουμένους τοῖς στέμμασιν. οἱ δὲ κοινοὶ παῖδες ὡς ἀστέρες λαμπροὶ τοῦ δόμου πέριξ ἱστόρηνται ταῖς βασιλείοις καὶ αὐτοὶ στολαῖς καὶ τοῖς στέμμασι καταγλαϊζόμενοι ὧν οἱ μὲν ἄρρενες τόμους ἐπιφέρουσι δείκνυνται τὰς θείας ἐντολὰς . . . τὸ δὲ θῆλυ γένος καὶ αὐτὸ βιβλίους τινὰς κατέχον ὁρᾶται νόμων θείων ἔχουσας περιοχήν . . . καὶ ταῦτα μὲν τὰ κάλλη τῷ τετραμερεττῶν τοίχων ἄχρι τῆς ὀροφῆς περιέχεται· αὐτὴ δὲ ἡ τοῦ τοιούτου κοιτῶνος ὀροφὴ οὐκ ἀνεστηκυῖα πρὸς ὕψος ἐπαίρεται, ἀλλὰ τῷ τετραγώνῳ σχήματι τοῖς τοίχοις ἐγκάθηται χρυσίῳ διόλου κατηγλαϊσμένη, καὶ στίλβουσα, κατὰ τὸν μεσαίτατον φέρουσα τὸν νικοποιὸν σταυρὸν ὑάλῳ πρασίῳ διαμορφούμενον περὶ ὃν ὡς ἄστρα κατ' οὐρανὸν θεάσῃ ἐκλάμποντα αὐτόν τε τὸν ἀοίδιμον βασιλέα καὶ μετὰ τῶν τέκνων πάντων τὴν σύνευνον πρός τε θεὸν καὶ τὸ τοῦ σταυροῦ ζωοποιὸν σημεῖον τὰς χεῖρας ἐπαίροντας.

Ungarn (also nach 934) in der Pfalz zu Merseburg verherrlichen liess.[1]

Schon aus dieser Entwicklungsreihe ersehen wir, dass wir es hier keineswegs mit den Anfängen einer nationalen historischen Kunst zu thun haben. Wir wissen, dass historische Darstellungen bei den Römern eine grosse Rolle spielten. Aus den zahlreichen Beschreibungen der Triumphe bei den alten Schriftstellern lernen wir, dass Tafeln mit der Darstellung von Kämpfen, Belagerungen und sonstigen denkwürdigen Begebenheiten mitgeführt werden. So zeigte man beim Triumph des Pompeius den Selbstmord des L. Scipio, Petreius und Cato.[2] Aber auch elfenbeinerne und hölzerne Modelle der belagerten Städte bildeten ein Schaustück dieser Festlichkeiten,[3] und wir erinnern uns hier der übereinstimmenden Darstellung in der Chalke. Freilich waren das ephemere, nur für den Festtag bestimmte Kunstwerke; wie aber die ganze Triumphalarchitektur, aus dem Holzgerüste in Stein übertragen, feste, dauernde Gestalt gewann, so fixiren sich diese Darstellungen in den Reliefs der Triumphbögen. Aber wir haben auch Nachrichten, dass Tempel und öffentliche Gebäude mit historischen, der Zeitgeschichte entnommenen Gemälden geschmückt werden.[4]

Dass dergleichen Triumphdarstellungen auch in der spätesten Zeit der Antike noch üblich waren, beweist eine höchst merkwürdige Notiz des Eunapius.[5] Er berichtet, dass im Anfang

[1] Liutprandi Antapodosis II, 31: Hunc vero triumphum tam laude quam memoria dignum ad Meresburg rex in superiori coenaculo domus per ζωγραφιαν, zografian, id est picturam, notare praecepit, adeo ut rem veram potius quam veri similem videas.

[2] Appian. Mithrid., c. 117. Vgl. Raoul-Rochette, Peintures antiques inéd., Par. 1836, p. 304 ff.

[3] Appian. Punica, c. 66: Πύργοι τε παραφέρονται, μιμήματα τῶν εἱλημμένων πόλεων καὶ γραφαὶ καὶ σχήματα τῶν γεγονότων· Quinctilian. Inst. orat. VI, 3, 7: cum in triumpho Caesaris eborea oppida essent translata, et post dies paucos Fabii Maximi lignea.

[4] Marius lässt im Tempel der Marica seine Thaten malen, Plutarch. Mar., c. 40; Messala in einer Basilika, Augustus auf einem Forum, Plin. Hist. Nat. 35, 4 und 7. Aehnliche, sehr alte Gemälde sind jüngst in den Tombe esquiline aufgedeckt worden: Bull. della comm. arch. commun. di Roma 1889, 340.

[5] Bei Mai, Vet. SS. N. coll. II, 288, c. 44: ὅτι Πέρσης ἦν ἐν Ῥώμῃ ἔπαρχος πρὸς χλευασίαν καὶ γέλωτα τὴν ῥωμαϊκὴν παραφέρων τύτυχίαν. σανίδας δὲ πολλὰς

des 5. Jahrhunderts ein persischer (christlicher) Stadtpräfect von Rom im Stadium viele kleine Tafelgemälde (σανίδες), die Siege der Römer über die Barbaren enthaltend, aufstellen liess. Es ist nun merkwürdig und für den Gegensatz der alten zu Grabe gehenden zu der neuen Weltanschauung wichtig, wie der völlig auf antikem Boden stehende heidnische Rhetor sich gegen die Darstellung der über dem römischen Heere erscheinenden Hand Gottes (deren christlichen Charakter er anscheinend nicht erkennt) wendet. Sie erscheint ihm geradezu als ein versteckter Hohn des Orientalen gegen die Römer. Ihm dünkt es von seinem antiken Standpunkt aus fremd, abgeschmackt, nur als Ironie fassbar, dass die Römer nicht durch eigene Kraft siegen, sondern ein deus ex machina sie gängelt.

Die Continuität solcher Darstellungen in öffentlichen Gebäuden ist also erwiesen. Die Uebergangszeit, das byzantinische und germanische Mittelalter setzt nur eine alte römische Kunsttradition fort. Auch die Paläste der alten Imperatoren mögen solche Gemälde aufgewiesen haben; Nachrichten darüber haben sich freilich nicht erhalten. Erinnern wir uns aber an die altrömische Gepflogenheit, die Atrien mit den Imagines der Ahnen zu schmücken; einem Zeugniss, das freilich schon dem Ausgange antiken Lebens angehört,[1] zufolge, brachte man hier auch historische Scenen aus der Familiengeschichte an.

Wir kommen immer wieder zu dem Resultat, dass das frühe Mittelalter sich der Antike gegenüber durchaus entlehnend

---

μικρὰς πρὸς τὸ ἥμισυ σταδίου συγκομισάμενος καὶ εἰκόνα τινὰ τῶν ἔργων ὑπογράψαι βουλόμενος πάντα ἐνετίθει γελοῖα ταῖς γραφαῖς καὶ ἀπορρήτως τὰ γραφόμενα κατεχλεύαζε διὰ τοῦ εἰκόνος. ἀνδρείαν γὰρ βασιλέως καὶ ῥώμην στρατιωτῶν ἢ πόλεμον ἐμφανῆ οὔτε νόμιμον οὐδαμοῦ τὰ γραφόμενα παρεδήλου καὶ συνητίττετο. χειρὸς δὲ τινὸς ὡς ἂν ἐκ νεφῶν προτεινομένης ἐπίγραμμα ἦν τῇ χειρὶ: ΘΕΟΥ. ΧΕΙΡ. ΕΛΑΥΝΟΥΣΑ. ΤΟΥΣ. ΒΑΡΒΑΡΟΥΣ. αἰσχρὸν τοῦτο καταγράφειν, ἄλλ' ἀναγκαῖον. Καὶ πάλιν ἑτέρωθι· ΒΑΡΒΑΡΟΙ. ΤΟΝ. ΘΕΟΝ. ΦΕΥΓΟΝΤΕΣ.

[1] Symmachi epp. I, 1 und 2. Hier möchte ich noch auf eine Reihe Tituli aufmerksam machen, welche Riese in der Anthol. Lat. (II, 282 ex 831—855) veröffentlicht hat, deren antiker Ursprung aber nicht feststeht. Es sind Unterschriften zu Gemälden der römischen Helden von Romulus bis Trajan. Das Gleiche gilt von einer andern Reihe (II, 291, Nr. 856—863), welche, ähnlich wie die Ingelheimer Gemälde, die Thaten des Ninus, der Semiramis, des Cyrus, der Tamyris, Myrina, Penthesilea, Alexanders des Grossen und Cäsars behandelt.

und im alten Geleise weiterbildend verhält; auch jener scheinbare Realismus der Darstellungen im Palast zu Monza ist nichts Neues. Mit ebensolch genauer Beobachtung der Portraittreue in Typus und Costüm hat schon die pergamenische, die römische Kunst die Barbaren gebildet; und als diese selbstthätig in die Kunst eintraten, folgten sie auch in der Darstellung des eigenen Lebens der mächtigen Tradition der Antike.

III. Innere Ausstattung der altchristlichen Kirche: Ikonostasis. — Altarschmuck.

Wie Semper in seinem grundlegenden Werke über den Stil nachgewiesen hat,[1] war es eine der ganzen Antike eigene und aus ihrem innersten Charakter hervorgegangene Gepflogenheit, die Intercolumnien der Säulen sowohl in den Tempeln wie in anderen öffentlichen und privaten Gebäuden durch Vorhänge oder Scheidewände zu verschliessen. Zahlreiche Stellen der Alten belehren uns über diesen Gebrauch, der das Innere des antiken Hauses in eine Menge kleiner Interieurs zerlegte. Seither ist Mau's Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji[2] erschienen und hat die monumentale Bestätigung erbracht. Namentlich im sogenannten Architekturstil, der sich in einer täuschenden Nachbildung von Interieurs gefällt, treten uns solche niedrige Wände, über denen die Decke oder der blaue Himmel sichtbar wird, als beliebtes Decorationsmotiv entgegen.

Dies setzt sich auch in der altchristlichen Zeit fort. Namentlich der Liber pontificalis Romanus ist voll von Stellen, welche über die Vorhänge, die das ganze Kircheninnere in verschiedenartigster Weise abtheilten, handeln; fast jeder Papst liess dergleichen machen.

Vor Allem wurde das Allerheiligste, das Presbyterium mit dem Hochaltar dem neugierigen Blick der Menge durch solche ‚cortinae' entzogen.

Zu diesem Zweck diente nun eine Vorrichtung, welche schon für die constantinische Zeit nachweisbar zu sein scheint,

[1] Der Stil in den techn. und tekton. Künsten, 2. Aufl., 1878, I, 265.

[2] Berlin 1882, mit Atlas von 20 Tafeln.

und deren Ursprung und Entwicklung im Folgenden, namentlich mit Bezug auf einige noch nicht herangezogene Stellen, kurz verfolgt werden soll. Ich gehe hier von jener merkwürdigen Säulenstellung vor der Apsis altchristlicher Basiliken aus, welche schon Dehio[1] und nach ihm Holtzinger[2] mit jener Bilderwand der östlichen Kirche, der sogenannten Ikonostasis, in Verbindung gebracht haben.

Diese Säulenstellung findet sich im äussersten Süden, in den frühromanischen Kirchen Spaniens[3] (S. Miguel in Escalada), sowohl in Italien, wo in Rom, Torcello und Cividale erhaltene Beispiele sich finden, wie im Norden (Einhartsbasilika in Michelstadt). Sie diente offenbar zunächst zur Befestigung der Vorhänge; daneben wissen wir aber von einem viel solideren Verschluss durch Schranken mit sculpirtem Ornament oder figürlichen Darstellungen in Relief. Beispiele der ersten Art sind erhalten im Dom zu Torcello und S. Christina in Lena;[4] für die letztere Art sind die Beschreibungen, welche der Liber pontificalis von der Säulenstellung in S. Peter entwirft, von besonderem Interesse (abgedruckt bei Holtzinger a. a. O.). Schranken und Gebälk waren mit getriebenen Silberplatten bekleidet, welche die Darstellung des Salvator, der Maria, der Apostel und anderer Heiligen zeigten.

Diese Einrichtung steht der neugriechischen Ikonostas, welche zumeist eine hölzerne, mit Tafelbildern geschmückte Wand ist, sehr nahe; wir finden aber schon in frühchristlicher Zeit ein noch viel schlagenderes Beispiel.

[1] Gesch. der kirchl. Bauk. I, 98 und 164 f. Dazu Rohault de Fleury, La Messe III, 105 ff.

[2] Die altchristl. Architektur, Stuttgart 1889, 154 ff. Vgl. die Abbildung in diesem Buche und in Dehio's Atlas.

[3] Ich trage hier eine Stelle aus Gregor von Tours nach (Hist. Francor. II, 20), wo es von dem Westgothenkönig Eurich während seines Aufenthaltes in Clermont heisst: Ad basilicam s. Iuliani columnas quae sunt in aede positae, exhibere iussit. Es kann sich hier nur um freistehende Säulen handeln, wie jene berühmten, auch hierhergehörigen in St. Peter, welche bis ins 17. Jahrhundert immer wieder die Phantasie der Künstler angeregt haben.

[4] Caveda, Gesch. d. Bauk. in Spanien, herausg. von Kugler, Stuttgart 1858, S. 39.

Wie uns nämlich Beda berichtet, brachte der bekannte, um angelsächsische Cultur und Kunst so verdiente Abt Benedict für die Ausschmückung der Kirche des heil. Petrus in seinem 674 gegründeten Kloster Wiremouth ‚picturas imaginum sanctorum' aus Rom mit. Ich vermuthe, dass mit diesem Ausdrucke Tafelbilder gemeint sind, deren Gebrauch in den Kirchen schon für diese frühe Zeit bezeugt ist.[2]

Ist die Anordnung der Bilder im Langhause (apokalyptische Scenen an der nördlichen, evangelische an der südlichen Langwand) schon eine ungewöhnliche und von dem uns bekannten Schema (Nilus ep. IV, 61: Prudentius, Dittochaeon: Helpidius Rusticus; Mosaiken von S. Maria Maggiore) abweichende, so ist doch die Ausschmückung der mittleren Chornische (denn nur diese kann unter der media ecclesiae testudo verstanden sein) eine viel merkwürdigere. Hier befand sich nämlich die Darstellung der heil. Jungfrau mit den zwölf Aposteln.[3] Aber nicht an sich ist diese auffallend, denn schon unter Papst Johannes IV. (642—649) wurde im Oratorium des heil. Venantius in Rom ein Apsidenmosaik mit Maria und Heiligen ausgeführt, sondern die Art der Anordnung.

Beda berichtet nämlich, Benedict habe die Hauptapsis durch ein von Wand zu Wand geführtes ‚tabulatum' abgeschlossen, auf welchem jene Bilder sich befanden. Vor allem handelt es sich hier um den Ausdruck ‚tabulatum'. Venantius fortunatus gebraucht ihn einmal bei der Beschreibung der Bibianusbasilika zu Bordeaux (Carm. I, 12):

Ingenio perfecta novo tabulata coruscant
Artificem putas hinc animasse feras.

Es sind offenbar ornamentale Thiergestalten, wie wir sie aus der altchristlichen Decoration der Katakomben und Mo-

[1] Beda, Gesta abb. Wiremuth. L. I bei Migne, P. L. XCIV, p. 717 D: Quintum picturas imaginum sanctarum, quae ad ornandam ecclesiam s. Petri quam construxerat, detulit, imagipem videlicet b. Dei genitricis semperque virginis Mariae, simul et XII apostolorum, quibus mediam eiusdem ecclesiae testudinem, deducto a pariete ad parietem tabulato praecingeret.

[2] S. das Folgende.

[3] Eine Darstellung des Pfingstfestes wie im syrischen Codex des Rabúla (Garucci tav. 144, 1)?

saiken kennen, gemeint, die sich dem Anschein nach auf einer ähnlichen Vorrichtung wie in Wiremouth befanden. ‚Tabulatus' wird allerdings erst in späterer Zeit und wie es scheint nur in Verbindung mit lapis, lapideus (s. Du Cange) vom Fussboden gebraucht; in dem Gedicht des Venantius könnte diese Deutung angenommen werden, für die Stelle des Beda ist sie aber unmöglich.

Ein Gleiches scheint in karolingischer Zeit Sedulius Scottus im Sinne zu haben, wenn er in einem Gedicht an Erzbischof Hartgar von Lüttich (Carm. II, 4), das die Aermlichkeit seines Hauses schildert, sagt:

‚Absis nonque micat compta tabellis.
Sed fuligo solo haeret in alto.'

In der That kommt uns bei diesen Stellen sofort die Ikonostasis, die spätgriechische Bilderwand mit ihren Heiligenbildern in den Sinn, um so mehr wenn wir auf die Ausdrücke ‚tabulatum, tabellae' achten und uns erinnern, dass es allem Anschein nach Tafelbilder waren, mit welchen die Apsisschranken geschmückt waren.

Hiezu kommt noch, dass wir schon in dieser frühen Zeit ein wichtiges Characteristicum der Ikonostasis, jene πύλαι βασιλικαί genannten Thüren vorfinden. Gregor von Tours berichtet nämlich von eben jener Julianusbasilika in Clermont,[1] welche, wie wir oben sahen, wahrscheinlich solche freistehende Säulen vor der Chornische hatte, dass der Graf Firminus und seine Schwiegermutter Caesaria, von König Chrammus verfolgt, sich in das Presbyterium (dies geht ganz offenbar aus dem Sinn der Stelle hervor) flüchteten. Von den Abgesandten des Königs heisst es dann weiter: ‚Verum ubi diutissime alia ex aliis de ambulantes per ecclesiam conlocuntur, ad regias aedis sacrae, quae tunc reseratae fuerant, adpropinquant. Tunc Innacharius Firminum, Scaptharius Caesariam adpraehensis inter brachia ab aeclesia eieciunt. . . .' Und gleicher Weise berichtet der Liber pontificalis,[2] Leo III. habe in St. Peter über den regiae ‚imagines ex argento' anfertigen lassen.

Einen Hinweis auf den Ursprung dieser Einrichtung finden wir schon in der eingangs angedeuteten Gepflogenheit der

[1] Hist. Francor. IV, 13.
[2] L. pont. Rom. V. Leonis III.

Antike. Aber auch der Gebrauch, die Intercolumnien durch Brüstungen, mit Reliefs verziert, zu schliessen, ist derselben nicht unbekannt. Solche Schranken finden wir z. B. im Obergeschosse einer zweigeschossigen Stoa in Pergamon.[1]

Gleichfalls eine Ikonostasis wie die oben besprochene haben wir uns wohl unter der merkwürdigen Apsidenausschmückung von St-Bénigne in Dijon vorzustellen, über die uns der Chronist des 11. Jahrhunderts berichtet; freilich ist seine Ausdrucksweise sprachlich verwildert und deshalb ziemlich schwer verständlich. In der sehr alten, von Bischof Gregor von Langres im ersten Drittel des 6. Jahrhunderts erbauten, unter Karl II. restaurirten Kirche befanden sich auf dem Grabmale des heil. Benignus vier alte Marmorsäulen, welche ehemals vor der Apsis standen und steinerne Bögen trugen. Die Letzteren hatten eine Holzverkleidung, mit Gold- und Silberblech überzogen, das in getriebener Arbeit die Geschichte der Geburt und Passion Christi zeigte. Unter Abt Wilhelm (990—1031) wurde dieser Schmuck der Apsis einer Hungersnoth wegen verkauft.[2]

Möglicher Weise gehört hieher auch die merkwürdige Darstellung, welche Bischof Gebhard von Constanz um 983 im Chor der (nunmehr gänzlich vom Boden verschwundenen) Klosterkirche von Petershausen anbringen liess. Das Chronicon Petershusanum[3] berichtet darüber: ‚super chorum vero

[1] Jahrb. der k. preuss. Kunstsammlungen III, 74. Semper (Der Stil, 2. Aufl., I, 265) hat in jenen merkwürdigen στυλοπινάκια, Reliefs des Apollotempels in Kyzikos (Anthol. Palat. c. III), solche Schranken der Intercolumnien vermuthet (?).

[2] Chron. S. Benigni Divion. bei D'Achéry, Spicileg. II, 384: Sepulcrum vero sancti et gloriosi martyris ita est constructum. Est tumba ex quadris aedificata lapidibus, . . . cuius cacumen lapideum quatuor sustinetur suffragio columnarum: desuper autem quatuor columnae marmoreae locatae erant antiquitus. Olim super lapideos arcus, qui continebant absidam, ferebant ligneam 6 cubitorum longitudinis et 3 latitudinis, 7 que et semis altitudinis, quae undique auro et argento vestita, historiam Dominicae Nativitatis et Passionis praemonstrabant anaglypho prominente opere pictura satis optima. Verum hoc decentissimum de quo loquimur ornamentum, ob recreationem pauperum tempore famis fuit dissipatum a Domino abbate Willelmo . . . ac omne ornamentum in auro et argento venum datum est.

[3] M. G. SS. XX, L. I, c. 48.

in tabula singulari imaginem s. Dei genitricis Mariae auro et optimis coloribus depingi fecit et per circuitum eius imagines duodecim apostolorum in modum crucis.'

Eine eigentliche architektonische Ausgestaltung erfährt diese auf antike Ueberlieferung, wie wir gesehen haben, zurückgehende Idee des Chorabschlusses in dem sogenannten ‚Lettner' des hohen Mittelalters,[1] der, wie ich glaube, schon in den beiden Thüren, welche gewöhnlich in das erhöhte Chorhaus führen, seinen Ursprung an der Stirne trägt. Der Orient, conservativ wie in allen Dingen, hat aber die ursprüngliche alte und primitive Form bis heute bewahrt, freilich in einer vertrockneten und barbarisirten Form.[2]

Einen anderen wichtigen Bestandtheil des altchristlichen Gotteshauses bieten die zahlreichen Altäre. Ihre Wichtigkeit ist durch die ausserordentliche Anzahl Tituli, welche ihnen, namentlich in der karolingischen Zeit, gewidmet wurden, beglaubigt. Im Nachfolgenden wollen wir uns jedoch nicht mit ihrer architektonischen und archäologischen Bedeutung beschäftigen, sondern sie von einer andern, bisher für die ältere Zeit wenig beachteten Seite betrachten, als Träger bildlichen Schmuckes nämlich.

Auch hier können wir wieder an einen Semper'schen Gedanken anknüpfen. Es entspricht einem uralten Princip der Baukunst, das uns eben das gedankenreiche Buch über den Stil deutlich gemacht hat, wenn seit dem frühen Mittelalter der Altartisch des christlichen Gotteshauses mit getriebenen, gravierten, emaillirten oder bemalten Platten umkleidet wird.[3] Das einzige vollständig erhaltene Beispiel einer solchen Altarbekleidung aus vorromanischer Zeit ist ja bekanntlich der berühmte, leider noch nicht genügend publicirte Silberaltar von S. Am-

[1] Ein sehr instructives Beispiel im Dom zu Naumburg (Mothes, Archäol. Lexikon II, 621, Fig. 941, 942); vgl. Otte, Kirchl. Kunstarch., 5. Aufl., I, 50 ff., wo auch die sehr interessante Beschreibung aus dem jüngeren Titurel abgedruckt ist.

[2] Vgl. die Abbildung einer russischen Ikonostas bei Holtzinger a. a. O. 161.

[3] In ähnlicher Weise wurden Grabmäler, z. B. das Corbiniansgrab in Freising, bekleidet, worüber unten.

brogio in Mailand. Dagegen sind wir aus den Schriftquellen mehrfach über solche Antependien, wie sie später genannt werden, unterrichtet. So lässt Ansegis vor dem Altare der Trinitatiskirche in Flavigny eine Tafel mit silbernen Bildern anbringen.[1] Und der berühmte Suger berichtet uns, dass der Hauptaltar von St. Denis eine von Karl II. gestiftete Tafel trug, welcher er drei andere hinzufügen liess.[2]

Die Gegenstände dieser Antependien sind in karolingischer Zeit, die wir hier vornehmlich im Auge haben, vorwiegend Darstellungen der Heiligen, und zwar ganz ähnlich wie auf den Reliquiarien des späteren Mittelalters als Einzelgestalten aneinander gereiht. Wie Springer[3] mit Recht hervorgehoben hat, ist die Zusammenstellung, welche oft planlos erscheinen möchte, von den Reliquien, welche der Altarschrein birgt, abhängig. Ein verwandter Gedanke liegt ja den sogenannten ‚Sante Conversazioni' der späteren italienischen Kunst zu Grunde. Oft genug mögen daher den zahlreich uns erhaltenen Altartituli, welche Reliquien aufzählen, bildliche Darstellungen entsprochen haben: wir behalten uns deren Zusammenstellung an anderem Orte vor und heben hier nur diejenigen heraus, in denen ausdrücklich auf Bilder hingewiesen wird.

Ziemlich früh fallen die Altäre der Stephanskirche zu Le Mans, die von Bischof Aldricus 834 gestiftet wurden.[4] Der Zusatz: ‚infra claustrum' weist vielleicht auf das von diesem Bischof gegründete Kanonikerkloster.[5] An ihnen waren Einzelgestalten der Heiligen angebracht. Den Hochaltar zierte Stephanus, der erste Blutzeuge, mit der Märtyrerkrone; der rechte Nebenaltar zeigte Paulus, den Vermittler zwischen Juden- und Heidenchristen,[6] Jacobus Minor mit der Walker-

[1] Chron. Fontanell., c. 17.

[2] De reb. in administratione sua gest., c. 32 bei Duchesne, Spicileg. IV, 345.

[3] In seinem Aufsatz: Die deutsche Kunst im 10. Jahrhundert.

[4] Carm. Cenomanens. VI in M. G. P. Lat. II, 627.

[5] Vita Aldrici, c. 7.

[6] Ep. ad Galat., Ep. ad Coloss. 2. Man könnte bei Stephanus und Paulus fast an legendarische Darstellung denken nach den Worten des Titulus:

En Stephane primus reparas ex hoste coronam.
Dextera (ara) sed rursus mundi praeconia clara
Concelebrat, nam Paulus adest, qui vespere praedam
Dividit et socios ad cenam provocat agni.

stange[1] (also ganz wie in der späteren Kunst), sowie Matthäus. Auf dem linken Seitenaltar waren der heil. Theodor, Julianus (mit einem Lorbeerkranze)[2] und Landbertus dargestellt. Die Anordnung solcher Altäre ist uns ja aus dem Bauriss von St. Gallen bekannt; sehr merkwürdig ist dagegen das Auftreten bestimmter Attribute, was doch erst der Kunst des hohen Mittelalters geläufig ist. Es ist ja höchst charakteristisch, dass man im Orient bis in die späteste Zeit an der alten Weise festhält: die langen Heiligenzüge des Malerbuches von Athos (und die auf gleichem Boden stehenden von S. Apollinare Nuovo in Ravenna) entbehren jeden Attributes (obwohl dieses schon eine Erfindung der Antike ist) und sind lediglich durch die Namensbeischrift und gewisse ausserliche Kennzeichen (Alter, Bartform etc.) charakterisirt. Die Ausbreitung der Heiligendarstellungen im späteren Mittelalter geht ja zusammen mit der Ausbildung und Codificirung der Legenden, welche eben erst in diese Zeit fällt; da ergab sich auch leicht eine Fülle von Attributen für den Künstler. Immerhin ist ein so frühes Auftreten derselben wohl zu beachten.

Einige Altartituli weisen uns auf Hraban und den Mainzer Sprengel. Von den Altären einer ungenannten, dem Salvator und den beiden Johannes geweihten Kirche erfahren wir,[3] dass wenigstens einer mit den Bildern der Apostel und anderer Heiligen (ministri, der Ausdruck ist nicht ganz klar) geschmückt war.[4] Ob auch die anderen Heiligen, deren Reliquien aufgeführt werden, dargestellt waren? Mir scheint es wahrscheinlich.

Ebenso müssen sich in S. Maria zu Holzkirchen, welche Kirche Hraban im Vereine mit Bischof Humbert 838 weihte (s. die Biographie Ruodolfs), ausgedehnte Heiligenreihen an den Altären befunden haben. Ausdrücklich wird uns das vom linken Seitenaltar, dem heil. Bonifaz und seinen Genossen ge-

[1] Hinc Jacob frater domini pro munere mentis
Enitet ac baculo fullonis praemia sumit.

[2] Nam revehis comptos exhausto sanguine lauros.

[3] Hrab. Maur. Carm. 50. M. G. P. L. II.

[4] Coetus apostolicus cum his pictis rite ministris
Hoc altare tenet atque iuvat meritis.

weiht, berichtet:[1] ‚Wenn der Leser die Namen wissen wolle, möge er die Malerei betrachten und die Inschriften lesen.' Auch hier begegnet uns der ‚coetus apostolicus' an einem Altare.

Wir erhalten aber durch eine Anzahl Schriftstellen Auskunft über eine (für diese frühe Zeit) weit merkwürdigere Art, die Altäre zu schmücken, nämlich durch Tafelbilder.

Der πίναξ ist uns ja schon aus der Blüthezeit der griechischen Kunst bekannt und auch wirklich während der ganzen Antike in Uebung geblieben. Der ältere Philostrat beschreibt, wie er in der Einleitung zu seinen Imagines ausdrücklich bemerkt, Tafelbilder, und diese sind uns ja neuerlich wieder durch die Graf'schen Portraitfunde aus Aegypten nahe gerückt worden.

In dem alten, sehr reichen Kirchenschatz von St. Bénigne in Dijon, welcher zum Theil noch auf die burgundischen Könige zurückging, werden zu verschiedenen Malen ‚tabulae' erwähnt;[2] ob diese aber Antependien oder Tafelbilder vorstellen, ist nicht auszumachen. Dass aber die letzteren schon im 6. Jahrhundert in der christlichen Kirche gebräuchlich waren, lehrt uns Gregor von Tours.[3] Wir erfahren von ihm auch die technische Bezeichnung ‚iconica'. Auf solchen ‚iconicae' waren die Apostel in einer Kirche zu Clermont dargestellt.

Es ist nur höchst merkwürdig, dass uns in dieser frühen Zeit als Gegenstände der Tafelmalerei genau dieselben Vorwürfe entgegentreten, welche die spätere Kunst gerade in diesem Zweige der Kunst mit Vorliebe behandelt, nämlich das Bild Christi, das Crucifix, die Jungfrau thronend mit dem Kinde und Einzeldarstellungen der Heiligen. Es zeugt das wieder von dem ausserordentlichen Conservativismus der christlichen Kunst, auf den wir immer und immer wieder zurückkommen.

Dass Tafeln mit dem Bilde Christi schon im 6. Jahrhunderte sowohl in Kirchen als, was sehr merkwürdig ist, in

[1] Hrab. Maur. Carm. 49:

Quorum si lector, tu noscere nomina quaeris
Inspice picturam et relege titulos.

Der Ausdruck pictura wird auf alle möglichen Zweige der bildenden Kunst angewendet; hier ist wohl an Email zu denken.

[2] Chron. s. Benigni Divion. bei D'Achéry, Spicileg. II, 384.

[3] Lib. vitae patrum XII, 2.

Privathäusern üblich waren, beweist ein Geschichtchen Gregors von Tours.[1] Ganz ausdrücklich bezeichnet ferner Jonas von Orléans das Crucifix als Gegenstand der Tafelmalerei[2] und die Libri Carolini berichten von der Darstellung der Jungfrau mit dem Kinde auf den Armen auf Tafeln und Wandgemälden.[3] Einen Beleg hiefür liefert uns Flodoards Erzählung, dass Erzbischof Hincmar 845 einen Altar in der Marienkirche zu Rheims weihte und denselben mit dem Bilde der Jungfrau mit dem Jesuskinde schmückte.[4]

Von Tafelbildern, die offenbar ebenfalls für einen Altar bestimmt waren, erhalten wir in einem der culturgeschichtlich interessanten Briefe des Servatius Lupus, Abt von Ferrières († um 860), gerichtet an den bekannten Marquard von Prüm (829—853), Kunde.[5] Ratleic, ein ebenfalls sehr bekannter Mann, Nachfolger Einhards in der Abtwürde zu Seligenstadt (844) und bis zu seinem Tode (854?) Kanzler Ludwigs des Deutschen, ersucht in diesem Schreiben (das also zwischen 844 und 853 fällt) den Prümer Abt, ihm die Tafeln, welche der Maler Hilperich den heil. Märtyrern (d. i. Petrus und Marcellinus) gelobte, in der zweiten Woche nach Ostern einzusenden.

[1] Lib. in gloria martyrum, c. 21: Nam et isto nunc tempore per credulitatem integram tanto Christus amore diligitur, ut, cuius legem in tabulis visibilibus pictam per ecclesias ac domos adfigant ... Judaeus quidam, cum huiuscemodi imaginem in tabulam pictam ac parieti adfixam in ecclesia saepe vidisset ... telo ipsam imaginem verberat, elisamque de pariete, opertam veste, ad domum portans, flammis parat exurere.

[2] De cultu imag. lib. I bei Migne, P. L. 106, p. 340 B: ob memoriam passionis Dominicae imaginem Crucifixi Christi in auro argentove ex primimus, aut certe in tabulis diversorum colorum fucis depingimus.

[3] Libri Carol. IV, 21. Ueber das Portrait-Tafelbild, das uns in der so ungemein conservativen Kunst Süditaliens entgegentritt, s. u.

[4] Flod. Hist. Rem. III, 5:

Et ad imaginem Dei genitricis in ipso altari:
‚Virgo Maria tenet hominem regemque Deumque
Visceribus propriis natum de flamine sancto.‘

[5] Lupi ep. 60 (bei Migne 119, die neue Ausgabe von Dezert, Par. 1888. Bibl. de l'éc. des hautes études fasc. 77 war mir noch nicht zugänglich): Abbas monasterii quod germanice Saligstat appellatur, cui nomen est Ratlegio, ... obsecrat, ut tabulas, quas Hilpericus pictor beatis vovit martyribus, hebdomada secunda post pascha ipsi dirigere dignemini.

Dieser Maler gehört offenbar dem Kloster Prüm an und scheint doch einen ziemlichen Ruf gehabt zu haben. Jedenfalls ist die Stelle sehr interessant, sowohl dadurch, dass sie einen der ältesten Malernamen der deutschen Kunstgeschichte (neben den drei Fulder Malern Brun, Hattó und Ruodolf) gibt, als auch des Sujets und der Art der Darstellung wegen. Auch die Libri Carolini erwähnen Bilder der Heiligen auf Tafeln.[1]

Hierher möchte ich nun eine merkwürdige Nachricht ziehen, welche uns in der Vita der heil. Maura, die um die Mitte des 9. Jahrhunderts in Troyes lebte, erhalten ist.[2] Verfasser der Biographie ist der bekannte Bischof und Annalist Prudentius von Troyes († 861), welcher die Heilige persönlich kannte und schon deshalb vollen Glauben verdient. Er erzählt nun, dass Maura täglich in der Apostelkirche zu Troyes zu beten pflegte, in der sich, was Prudentius bei seinen Lesern als bekannt voraussetzt, ein dreitheiliges Bild, anscheinend eine Tafel befand, die den Herrn in den drei Hauptabschnitten seiner Erscheinung, als Kind im Schoosse der Mutter, als iuvenis am Kreuze hangend, endlich thronend in seiner Herrlichkeit darstellte. In der Rechten scheint er ein goldenes Scepter gehalten zu haben.[3] Diese drei Stufen deutet Gregor der Grosse, und zwar mit ausdrücklichem Hinweise auf die bildende Kunst an: ‚Illum adoramus, quem per imaginem aut natum aut passum, sed et in throno sedentem recordamur.'[4] Auch in dem oben angezogenen Titulus Hincmars liegt

---

[1] III, 16: ... nec ambiunt (sancti) ab opificibus in tabulis nec in parietibus pingi.

[2] V. s. Maurae, c. 9 in A. SS. Boll. Sept. VI, 275: Quotidie ... moram faciebat in ecclesia apostolorum, ubi, sicut nostis, tribus modis imago Domini depingitur Salvatoris, nam repraesentatur tamquam puer, sedens in gremio matris suae, et tamquam magnus dominus, sedens in solio maiestatis, tamquam iuvenis, pendens in patibulo crucis. Ibid. c. 10: ... quaesivi ab ea ... cur coram supradicta dicti Salvatoris effigie prosternebat se ... foelix, inquit, apostolorum ecclesia, in qua frequenter audivi et puerum in matris gremio vagientem, et iuvenem in cruce gementem et regem in solio terribiliter intonantem, sed mihi virgam auream amicabiliter donantem.

[3] Wohl ähnlich dem Kreuzstab, den Christus in S. Teodoro und in S. Lorenzo zu Rom (Garucci tav. 252 und 271) trägt.

[4] Epp. Gregor. VII, 54 ad Secundinum.

die Hinweisung auf den homo, rex und deus, den Maria im Schoosse hält.

Das Triptychon der Apostelkirche zu Troyes leitet uns auf andere merkwürdige Darstellungen, ebenfalls einer französischen Kirche, über die wir aus Anscher's Biographie Angilberts unterrichtet sind.[1] Dieser Letztere schmückte nämlich jeden der vier Hauptaltäre von St-Riquier (Centula) mit einer Tafel, welche aus Stuck (gipso) gebildet, mit Gold, Mosaik und ‚anderen Farben' gemalt und mit kostbarem Metall und Edelgestein verziert war. Es ist der mangelhaften und verworrenen Beschreibung des technisch ungebildeten Biographen halber schwer, sich eine Vorstellung zu machen, ob hier Reliefs oder aber Mosaiktafeln gemeint sind. Ich erinnere aber an die beiden ikonographisch interessanten und durch feine Ausführung hervorragenden Mosaiktafeln byzantinischer Arbeit in der Opera del duomo in Florenz,[2] welche die heilige Geschichte von der Verkündigung bis zum Tode Mariae in zwölf Bildern behandeln.

Als Gegenstände sind uns angegeben: 1. die Passio, d. i. die Darstellung des Gekreuzigten, in der Mitte der Kirche. Es ist dies der traditionelle Platz des Kreuzaltars, wie der St. Gallener Plan und zahlreiche Quellenstellen erweisen. 2. Im südlichen Theile (wohl des Querschiffes) die Himmelfahrt, 3. im nördlichen die Auferstehung, 4. in der Vorhalle oder im Seitenschiff[3] und zwar in bedeutsamer Raumsymbolik in der Nähe der Kirchenthüren, die Geburt.

Ein seltener Zufall hat die Tituli, welche uns zugleich über die Darstellungen eines Näheren belehren und diese Nachricht des Anscher bestätigen, erhalten; allerdings nicht unter

---

[1] V. s. Angilberti auct. Anschero, c. 7 bei Mab. A. SS. V, 117: uni cuique altarium tabula coram posita auro et argento gemmisque pretiosis parata est. In medio ecclesiae s. Passio, in australi parte s. Adscensio, in aquilonali s. Resurrectio et in porticu secus ianuas s. Nativitas mirifico opere ex gipso figuratae et auro musivo aliisque pretiosis coloribus pulcherrime compositae sunt.

[2] Photogr. Alinari 7871, 7872.

[3] Der hier angewandte Ausdruck ‚porticus' kommt im 11. Jahrhundert, also zur Zeit der Abfassung der Vita, schon für das Seitenschiff vor (cf. Leo Ostiens. Chron. III, 26).

Angilberts Namen.[1] Ein Plagiator des neunten Jahrhunderts, der Bischof Bernwin von Vienne, hat sich nämlich mehrere Inschriften Angilberts — zu welchem Zweck ist unbekannt — angeeignet, indem er an Stelle von dessen Namen den seinigen und an Stelle des heiligen Richarius das formelhafte ill. oder N. setzte, wie L. Traube[2] überzeugend nachgewiesen hat. Das Plagiat ist ganz sicher, um so mehr, da zwei angebliche Tituli Bernwins von Hariolf (im Chronicon Centalense) ausdrücklich als Inschriften Angilberts in S^t-Riquier überliefert worden sind. Traube's geistreiche Restitution erhält aber durch Anscher's Nachricht eine weitere Stütze.

I.

Versus de admunciacione.

Hic Mariam claro Gabrihel sermone salutans
Inquid: ‚Amica Dei, virgo tonantis ave'
Et domini reddit mater praecelsa futura
‚Sic mihi fiat' aiens ‚parco namque libens.'
Hic fert ecce deum Christum veneranda Maria
Joseph in obsequio gratus utrique comes.[3]

II.

De Nativitate.

Hic natus passus surgens scandensque redemptor
Cardine quadrato colitur, quo vertitur orbis.
Praedicat en natum occasus, oriens quoque passum
Auster surgentem, septentrio ad ethera vectum.

III.

De Passione.

Hic pia pacifici memoratur passio Christi
Quam modico carnis tempore parte tulit.
O veneranda nimis mors est, qua vita redemptis
Redditur et sanctis praemia larga

[1] Gedr. in M. G. P. Lat. I, 413.
[2] Karolingische Dichtungen in: Schriften zur german. Philologie, Berlin 1888, 1. Heft, S. 51 ff.
[3] Diese beiden letzten Verse, welche in der sehr schlechten Handschrift vor v. 3, 4 stehen, wurden hier an die richtige Stelle gesetzt.

Mors igitur mortis crux Christi iure colenda est
Qua dempsit mundo crimina cuncta deus.

IV.

Versus de Ascensione.

Hic pia surgentis veneranda est gloria Christi
Qui cum patre simul regnit ubique deus.
Qui ter discipulis uno sub limine solis
Apparuit gaudens, gaudia magna dedit.
Tu quoque gaudebis lector, qui talia credis
Si caritate fidem spemque tenere velis.

V.

Hic colitur domini veneranda ascensio Christi
Qui deus ante hominem manserat omnipotens.
Altipotens idem veniet post saecula iudex
Vocibus angelicis haec manifesta patent
Huius in adventum caritas nos moribus ornet
Reddet et acceptas actibus et meritis.

Vorerst ist Einiges in der Ueberlieferung dieser Inschriften richtigzustellen. Der Codex (Petavianus) der Vaticana, der sie enthält, ist, wie wir schon bemerkten, sehr fehlerhaft und weist namentlich recht grobe Schreibfehler auf.[1] Vor Allem fällt der zweite Titulus, in der Handschrift gedankenlos nach dem Anfangsworte (natus) de nativitate überschrieben, schon durch seine hexametrische Fassung aus der Reihe der übrigen, welche elegisches Versmass zeigen. Er enthält ein Programm des ganzen Cyklus und kann als solches gar nicht unter einem bestimmten Gemälde gestanden haben. Wir erfahren durch ihn, dass in bedeutsamer an die vier Weltgegenden anknüpfender Symbolik im Westen die Geburt, im Osten die Passion, im Süden Christus ‚surgens', im Norden der Kirche endlich Christus ‚ad aethera vectus' dargestellt war.

Der Ausdruck ‚surgens' kann gar nicht missverstanden werden, es handelt sich in Titulus IV um die Auferstehung und das dreimalige Erscheinen des Herrn nach dem Tode

[1] Dümmler im NA. IV, 145.

(nach Ev. Marc. 10), nämlich vor Maria Magdalena, den zwei Jüngern und den eilf Aposteln. Die Aufschrift des Titulus: ‚de ascensione' hat sich aber offenbar verschoben und gehört der letzten Inschrift (V.) zu, wie deren Inhalt deutlich zeigt. Anscher hinwiederum hat, gegenüber den für uns allein massgebenden Worten der Programminschrift, durch einen leicht erklärlichen Gedächtnissfehler den Platz der beiden Darstellungen verwechselt und setzt die Auferstehung in das nördliche Schiff.

Die geschilderten Scenen waren also folgende:

1. Die Verkündigung und (nach Anscher und der Programminschrift) die Geburt, vielleicht in einem Bilde vereinigt im Westchor beim Eingange. Die Schlussverse des Titulus I lassen fast eine Flucht nach Aegypten vermuthen. Die Angabe der Vita ist also auch hier ungenau.

2. Die Passio, d. i., wie klar aus den Schlussworten der Inschrift hervorgeht, die Kreuzigung, in der Mitte der Kirche, auf dem Kreuzaltar, gegen Osten.

3. Die Auferstehung und dreimalige Erscheinung Christi (wieder sind, was zu beachten ist, mehrere Scenen vereinigt) im südlichen (Quer-?) Schiff.

4. Die Himmelfahrt im nördlichen Schiff. Der beachtenswerthe Hinweis auf das Weltgericht liesse eine Darstellung desselben vermuthen, die mir aber doch nicht wahrscheinlich ist.

Ich glaube, alles dies: 1. die Nachricht Anscher's, 2. das offenbare, auch sonst zu belegende Plagiat Bernwins, 3. die bis auf eine kleine örtliche Differenz und eine Ungenauigkeit des Biographen völlige Uebereinstimmung der Anordnung und des Inhaltes der Gemälde lässt keinen Zweifel aufkommen, dass die Altäre von S^{t}-Riquier wirklich mit solchen Tafeln verziert gewesen sind. Noch im Beginne des XII. Jahrhunderts, zu Anscher's Zeit, war dieser Cyklus erhalten; wir verdanken es nur einer seltsamen Schicksalslaune, dass wenigstens die von Angilbert verfassten Inschriften bis auf uns gekommen sind und uns von diesem interessanten bildlichen Schmuck einer der bedeutendsten karolingischen Kirchen Kunde geben.

Zweiter Abschnitt.

Zur Geschichte der darstellenden Künste.

I. Religiöse Kunst.

Der religiöse Cyklus der karolingischen Zeit, wie er uns in Ingelheim und St. Gallen vorliegt, hat der Bedeutsamkeit des Gegenstandes gemäss ausführliche, wenn auch ikonographisch noch lange nicht genügende Behandlung erhalten. Dagegen hat man ein anderes wichtiges Gebiet der christlich-antiken Kunstgeschichte, die Heiligenlegende, fast ganz unberücksichtigt gelassen. In keinem Handbuch ist, soviel ich weiss, der hochbedeutende Cyklus der Martinskirche zu Tours erwähnt.

Neben Ingelheim und St. Gallen haben wir aber noch von einem dritten neutestamentlichen Cyklus karolingischer Zeit, zu Lüttich, Kunde. Ihm, wie einem verwandten Werke des X. Jahrhunderts, der inhaltlich und stilistisch sehr interessanten Ausmalung der Klosterkirche zu Benedictbeuern, soll das zweite Capitel dieses Abschnittes gewidmet sein.

Höchst spärlich sind schriftliche Zeugnisse über die Miniaturmalerei. In der That hat sie ja auch in der fränkischen Zeit keine andere Rolle gespielt als in den übrigen Zeiten, d. h. eine relativ ziemlich untergeordnete, gerade so wie die antike Vasenmalerei. Beide sind nur deshalb so wichtig, weil fast alle Zeugnisse der grossen Malerei jener Zeiten mangeln. Im 13., 14. und 15. Jahrhundert sinkt die noch immer fleissige und blühende Miniaturkunst auch für uns zum Niveau der übrigen decorativen Künste herab.

Es sind meist nur kurze Nachrichten über besonders hervorragende und geschätzte Schreibkünstler und Illuminatoren, welche uns die Schriftquellen bieten. Nur eine Reihe von Alcuin gedichteter Tituli aus einem verlorenen Evangeliar nimmt sowohl der Persönlichkeit ihres Verfassers wegen, als durch das merkwürdige Verhältniss, in welchem sie zu einem

noch auf uns gekommenen Miniaturcodex stehen, eine besondere Stellung ein. Mit dieser vielfach interessanten Handschrift wollen wir uns am Schlusse dieser Abtheilung beschäftigen.

1. Die Gemälde der Martinsbasilika zu Tours und der Legendencyklus des frühen Mittelalters.

Die Basilika des heil. Martinus in Tours, über deren bauliche Gestaltung uns neuerdings höchst merkwürdige Entdeckungen vorliegen (s. den Bericht Dehio's im Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen 1889, Heft 1), wurde von Bischof Perpetuus (nach Tillemont innerhalb der Jahre 470—473) erbaut, 558 theilweise durch Brand zerstört. Der Geschichtschreiber Gregor von Tours stellte sie, wie er in dem Bericht über seine Episcopalthätigkeit selbst erzählt,[1] wieder her und sorgte namentlich für ihre Innenausschmückung, welche er nach dem Muster der früheren durch einheimische Künstler, natürlich Römer (oder romanisirte Gallier, wenn man will) ausführen liess. Von diesen ursprünglichen, im 6. Jahrhundert erneuerten Gemälden der Martinskirche spricht Gregor sonst nur einmal in einer flüchtigen Notiz, ohne von ihrem Inhalt etwas Näheres anzugeben.[2]

Ueber diesen verbreitet nun ein Inschriftencyklus überraschendes Licht; ein Cyklus, der zwar mehrfach edirt wurde, seltsamer Weise aber bisher die gebührende Beachtung nicht gefunden hat.[3]

Wir heben im Folgenden nur die ikonographisch interessanten Tituli aus:

[1] Hist. Franc. X, 31: Basilicae sanctae parietes adustos incendio repperi, quos in illo nitore vel pingi vel exornari, ut prius fuerant, artificum nostrorum opere impetravi.

[2] H. F. VII, 22: (filiae Berulfi) . . . per illum salutaturii ostium introeuntes . . . suspiciebant picturas parietum.

[3] Ed. Le Blant, Inscr. chrét. de la Gaule 1, 231 ff., wo auch Literaturangaben. Namentlich über die Anordnung der Scenen handelt Jules Quicherat, Restitution de la basilique de St. Martin de Tours 1869, wieder abgedruckt in den Mélanges d'archéol. et de l'hist. (von R. de Lasteyrie) 1886, in geistvoller Weise.

Incipiunt versus basilicae
(S. Martini Turonensis).

1. In introitu a parte occidentis [super ostium picta] historia evangelicae viduae.

Discat evangelico Christum sermone fateri
Quisque venit summo rota referre Deo.

— — — — — — — — — — — —

Non quae multa dedit, sed quae sibi nulla reliquit
Laudari meruit iudicis ore Dei.

2. A parte Ligeris super ostium.

Discipulis praecipiente Domino in mari navigantibus
Ventis flantibus fluctibus excitatis Dominus super mare pedibus ambulat.
Et sancto Petro mergenti manum porrigit et ipsum de periculo liberat.

3. (Item).

Sanctissima Christi ecclesia quae est mater omnium ecclesiarum
Quam fundaverant apostoli, in qua descendit Spiritus sanctus super apostolos
In specie ignis linguarum, in ea positus est thronus Iacobi
Apostoli et columna, in qua verberatus est Christus.

4.
(von Paulinus von Périgueux).

Quisque solo adclinis mersisti in pulvere vultum
Humidaque illis ac pressisti lumina terrae.
Attollens oculos trepido miracula visu
Concipe et eximio caussam committe patrono.
Nulla potest tantas complecti pagina vires
Quamquam ipsa hic titulis coementa et saxa notentur
Terrenum non claudit opus, quod regia coeli
Suscipit et rutilis inscribunt sidera gemmis
Martini si quaeris opem, trans astra resurgens
Tange polum angelicum, scrutatus in aethera coetum
Illic coniunctum. Domno perquire patronum
Sectantem alterni semper vestigia regis.
Si dubitas, ingesta oculis miracula cerne
Queis famuli meritum verus salvator honorat.

Accedis reliquos inter tot millia testes
Dum narranda vides sollers et visa retexis
In sanctis quidquid signavit pagina libris
Instaurante Deo quo sancti munere gaudent,
Coecus Clandus Inops, Furiosus et Anxius, Aeger
Debilis Oppressus Captivus Moestus Egenus.
Omnis apostolicis gaudet curatio signis,
Qui flens adfuerit, laetus redit, omnia cedunt
Nubila; quod meritum turbat, medicina serenat.
Expete praesidium, non frustra haec limina pulsas,
In cunctum pergit pietas tam prodiga mundum.

Die Sammlung ist vor Allem älter als Gregor von Tours; denn die Inschrift, welche dieser in der cella s. Martini anbringen liess, und die von Venantius Fortunatus gedichtet worden war, findet sich nicht darunter.[1] Ausserdem rührt der uns wichtigste Titulus von Paulinus von Périgueux her und ist uns sammt dem Begleitschreiben an Bischof Perpetuus von Tours auch anderweitig erhalten.[2] Dieses ist aber (nach Ebert) vor 460 nicht rückzudatiren.

Zwei Tituli der Sammlung fallen von selbst, durch ihre prosaische Fassung aus dem Rahmen der übrigen (no. 2 und 3). Sie sind auch keine Inschriften, sondern Beschreibungen, die der Sammler, sei es nun, dass die Gemälde ohne Unterschrift waren, oder aus anderen Gründen, aus Eigenem beisteuerte.

Diese Gemälde nun befanden sich entweder innen, in den Seitenschiffen, oder aber aussen, über den Portalen derselben, deren eines nach der Loire führte. Der Anordnung Quicherat's, so geistvoll sie begründet ist, wird man so wenig beipflichten können als der gleich unglücklichen Placirung der grossen Inschrift Paulins an der Südseite, d. i. den früher genannten Gemälden gegenüber. Quicherat folgte darin dem ersten Herausgeber unserer Verse, Hieronymus de Prato. Das, wovon

---

[1] Ven. Fort. Carm. I, 5.

[2] Bei Migne, Patr. Lat. 61, 1071: Sed benigne de his quae scripseram, sentiendo duplicatis audaciam iussione ut etiamnum illi parietes consecrati versuum meorum ferant lituras . . . Versus per dominicissimum meum diaconum sicut praecepistis, misi, quos pagina in parieto reserata susciperet.

beide eben ausgehen, dass die Inschrift nämlich über dem Südthor stand, ist unerwiesen und unhaltbar. Man denke sich auf der einen Seite zwei ganz heterogene Darstellungen, auf der andern eine Inschrift, der ein grosser zusammenhängender Cyklus entspricht, und die äusserlich wie innerlich als die bedeutendste der ganzen Sammlung gekennzeichnet ist. Welche Stelle wäre wohl geeigneter im Hinblick auf den vorauszusetzenden Cyklus als der malerisch wichtigste Platz des Mittelschiffes, die Oberwände? Und niemand war berufener, den Apostel von Gallien hier zu feiern, als Paulinus, der Verfasser der grossen Vita.[1]

Ueber dem westlichen (Haupt-) Eingang befand sich, ganz passend für diese Stelle, die Scene des Scherfleins der Witwe, eine Darstellung, die sich wohl im Malerbuch vom Berg Athos findet, sonst aber im frühen Mittelalter äusserst selten ist.[2] Die Stelle des Malerbuches lautet in Didron's Ausgabe (p. 188): ‚Le temple. Un coffre, dans lequel les pharisiens et les archontes jettent devant lui les uns des pièces d'or, d'autres beaucoup d'argent. Au milieu d'eux, une femme veuve jette deux deniers. La Christ assis vis-à-vis montre la veuve à ses disciples et dit sur un cartel: En verité, je vous le dis, cette femme a fait une offrande plus considérable que tous les autres.'

Ueber dem Loirethor befand sich eine bekannte biblische Scene, Christus im Seesturm auf dem Meere wandelnd und dem versinkenden Petrus die Hand reichend (die Winde wohl personificirt, wie z. B. bei der Darstellung derselben Scene im Codex Egberti). Sie begegnet uns sowohl im byzantinischen Malerbuch als besonders häufig in der karolingisch-ottonischen Kunst. Altchristliche Darstellungen kenne ich sonst nicht; denn der geschnittene Stein, den Le Blant anführt, ist zeitlich zu

---

[1] Zum Ueberfluss liessen sich die Verse Paulins leicht in zwei Theile scheiden; der Einschnitt macht sich von selbst bei: Si dubitas ingesta oculis (v. 12). Der Mangel einer Abtheilung in den Manuscripten darf nicht wundern, ist doch die ganze Inschrift nicht von der vorhergehenden getrennt.

[2] Ich kenne nur eine, allerdings vollständig in antikem Geiste gehaltene Darstellung: in der Pariser Handschrift der Homilien des Gregor von Nazianz (Abb. bei Springer, Bilder a. d. neueren Kunstgesch. I, S. 94).

unsicher, und die ebendort erwähnte Freske in S. Callisto[1] behandelt bestimmt ein ganz anderes Sujet.

Merkwürdiger ist die zweite Darstellung, die sich vielleicht über dem entgegengesetzten Seitenschiffportal befand. Im ersten Augenblick denkt man an ein Gemälde des Pfingstfestes, bei näherem Zusehen stellt sich aber der Passus: in qua descendit — linguarum wie der vorhergehende: quam fundaverant apostoli als eine blosse historische Reminiscenz heraus. Der Gedanke an ein himmlisches Jerusalem — die mater omnium ecclesiarum ist eben die Kirche von Jerusalem, auch der Kirchenvater Theodoret nennt sie z. B. so[2] — läge nahe, erregten nicht die Anordnung über der Thür und die ausdrückliche Erwähnung des Jacobusthrones und der Geisselsäule Bedenken. Der erstere wurde nach Eusebius[3] in der Basilika zu Jerusalem aufbewahrt; der Tradition zufolge ist ja Jacobus der erste Bischof dieser Stadt. Dass die Geisselsäule den Pilgern gezeigt wurde, erwähnt schon Hieronymus;[4] sie stützte die Vorhalle der Kirche. In der von Adamannus verfassten Reise des Arculf nach dem heiligen Lande (Ende des 7. Jahrhunderts) wird sie genau beschrieben und ein Plan beigefügt, auf dem unter Anderem der Ort der Herabkunft des heil. Geistes, sowie die Säule angegeben sind.[5]

So sonderbar es klingt, wir werden uns dazu verstehen müssen, hier die Darstellung des Innern der Sionskirche mit der bischöflichen Kathedra und der Geisselsäule anzunehmen. Es ist bemerkenswerth, dass der Nachfolger des Perpetuus, Bischof Licinius, in Jerusalem war;[6] vielleicht geht auf ihn die Darstellung zurück. Ganz unerhört sind ja solche Kircheninterieurs in der Kunst nicht, ich erinnere nur an das Deckenmosaik des Baptisteriums der Orthodoxen in Ravenna (Garucci tav. 226). Gerade die spätere Wanddecoration der Antike

---

[1] Abb. bei Kraus, Realencyclopaedie 2, 608.

[2] Le Blant 1, 237.

[3] Hist. ecclesiast. 7, 19.

[4] Ep. 108, 9.

[5] Cap. 18 (bei Mab. A. SS. O. B. III, 2, 502 ff.). Die Kirche lag auf dem Berge Sion. Die ‚Columna ad quam Christus est flagellatus‘ bildet übrigens auch einen Titel im Dittochaeon des Prudentius (Nr. 41).

[6] Greg. Turon. H. F. 10, 31.

pflegte mit Vorliebe das (phantastische) Interieur,[1] dieselbe Kunstrichtung, deren Zusammenhang mit christlichen Mosaiken, wie in der Georgskirche zu Thessalonike, nicht abzuweisen ist

Von ausserordentlicher Wichtigkeit sind aber die Verse des Paulinus von Périgueux. Wie aus v. 12 (Si dubitas, ingesta oculis miracula cerne) und v. 16 (dum narranda vides et visa retexis) klar hervorgeht, haben wir es hier mit der malerischen Darstellung von Wunderscenen, die in v. 17—20 näher detaillirt werden, zu thun. Dem Tenor der ganzen Inschrift nach können es nicht etwa evangelische Scenen, sondern nur Darstellungen aus dem Leben jenes Heiligen sein, dessen Grab die Kirche umschloss, des heil. Martinus von Tours. Ausdrücklich wird gesagt (v. 15 ff.): ‚Zu so viel tausend Uebrigen gesellst du dich als Zeuge, indem du aufmerksam betrachtest, was dir die Wände erzählen, und das Gesehene mit dem vergleichst, was die heiligen Bücher kundthun, wie nämlich durch die von Gott verliehene Wunderkraft des Heiligen sich erfreuen der Blinde, Lahme, Arme, der Besessene, Betrübte, Kranke, der Schwache und Bedrängte, der Gefangene, Traurige und Bedürftige.‘ Höchst interessant ist hier der Vergleich mit den Wundern Christi; erst die Kunst des italienischen Dugento wagt ihn praktisch auszuführen in der Gegenüberstellung der Thaten Christi und des heil. Franz (älteste Malereien der Unterkirche zu Assisi).

Dieser merkwürdige Cyklus in der Martinsbasilika zu Tours steht nicht vereinzelt; in derselben Stadt befand sich noch ein anderer, der uns reichlichere Belehrung gewährt. Es ist dies der

Cyklus aus dem Leben des heil. Martinus in der alten Kathedrale zu Tours.

Er ist früher mit jenem der Martinsbasilika confundirt worden. Le Blant (a. a. O. 247) hat das Verdienst, den Sachverhalt klargelegt zu haben, obwohl auch er keine historischen Folgerungen zieht.

[1] Schon im sogenannten zweiten (‚architektonischen‘) Decorationsstil von Pompeji beginnend.

Es handelt sich hier um die Ausdrücke ecclesia und basilica, die bei den Schriftstellern der Merowingerzeit sich durchaus nicht decken. Die entscheidende Stelle hiefür steht bei Gregor von Tours (H. F. 9, 26), wo gelegentlich des Testamentes der Königin Ingoberga ausdrücklich zwischen der ecclesia Turonica und der basilica s. Martini geschieden wird. Jene ist die eigentliche Stadt- und Bischofskirche, diese die Grabkirche des Ortsheiligen. Diese Scheidung lässt sich durch das ganze Werk verfolgen.

Wir haben es aus Gregors eigenem Munde, dass er als Bischof im siebzehnten Jahre seiner Ordination, d. i. 589, die durch einen Brand verwüstete Kathedrale (ecclesia urbis Turonicae) grösser und stattlicher wieder aufbaute.[1] Ihre Gründung reichte in die Tage des Bischofs Litorius unter Kaiser Valens zurück. (Gregor a. a. O.) Für die malerische Ausschmückung des Neubaues hat aber Gregors Freund Venantius Fortunatus die Tituli geliefert, welche, noch erhalten, uns genauen Aufschluss über die Darstellungen geben. Auch Fortunat nennt die Kathedrale ecclesia, nicht basilica.

Le Blant ist eine Stelle in der fälschlich Odo von Cluny zugeschriebenen Vita Gregors von Tours entgangen, die seine Aufstellung bekräftigt.[2] Dort heisst es ausdrücklich, dass Gregor die ‚Mutterkirche', welche angeblich der heil. Martin selbst errichtet hatte, mit Gemälden, die Thaten dieses Heiligen darstellend, ausschmückte.

Die Inschriften des Fortunatus sind, wie Le Blant hervorhebt, echt epigraphisch gehalten. In Tetrastichen zumeist geben sie eine kurze Umschreibung der dargestellten Wunder und knüpfen daran eine moralische Nutzanwendung für den Leser. In den Einleitungsversen lobt der Dichter die Lebendigkeit der Gestalten; über die Technik, ob Mosaik, ob Malerei, bleiben wir aber im Unklaren. Das erstere ist indessen doch wahrscheinlicher, da wir ja noch ganz auf dem Boden spätrömischer Kunstübung stehen.

[1] Hist. Francor. 10, 31 in M. G. SS. Merow. 1, 448.

[2] Vita s. Gregorii episc. Turon., c. 12: Matrem namque ecclesiam quam domnus Martinus construxerat, hic nimia vetustate confectam arcuato schemate reparavit atque historiatis parietibus per eiusdem Martini Gesta decoravit.

Ad ecclesiam Turonicam, quae per Gregorium episcopum renovata est.[1]

Emicat altithroni cultu venerabile templum
Egregium meritis, nobilis arcis apex
Quo proprie tunica dum operit Martinus egentem
Gestorum serie fulgida signa dedit.

— — — — — — — — — — —

Nunc placet aula decens, patulis oculata fenestris
Quo noctis tenebris clauditur arte dies
Lucidius fabricam picturae pompa perornat
Ductaque qua fucis vivere membra putes.

1. Leprosum purgit.

— — — — — — — — — — —

Qui leprae maculas medicata per oscula purgat
Curat et infectum pura saliva virum.

2. Chlamys divisa.

Dum chlamydem Martinus inops divisit egeno
Christus ea memorat se bene veste tegi.

— — — — — — — — — — —

3. Tunicam dedit.

Noscere qui mavis Martini gesta beati
Hic poteris breviter discere mira viri
Denique cum tunicam sacer ipse dedisset egenti
Ac sibi pars tunicae reddita parva foret
Quod non texerunt manicae per brachia curtae
Visa tegi gemmis est manus illa viri.

— — — — — — — — — — —

4. Mortuos suscitavit.

Quid deus in famulis operetur opimus amator
Martini gestis magna probare potes.
Ducere qui meruit de morte cadavera vitae

— — — — — — — — — — —

5. Pinus excisa.

Dum caderet Martinum arbor pressura beatum
Mox facit ipso crucem, pinus abacta redit

— — — — — — — — — — —

[1] Ven. Fort. Carm. X, 6 in M. G. Auct. ant. vol. IV.

6. Idola prostrata.

Idola dum cuperet Martinus sternere fulta
Conterit haec caelis magna columna ruens.

— — — — — — — — — — —

7. Falsus martyr.

Forte colebatur dum quis pro martyre latro
Martini adventu se probat esse reum.

— — — — — — — — — — —

Im Ganzen sind es also sieben Wunderscenen, von denen wir Kunde erhalten:

1. Der heil. Martin heilt einen Aussätzigen durch einen Kuss.
2. Theilung des Mantels. (Auch in S. Francesco von Assisi, Martinskapelle).
3. Seine Hände bedecken sich mit Edelsteinen (Assisi).
4. Todtenerweckung (Assisi).
5. Wunder mit dem stürzenden Baume.
6. Sturz der Götzenbilder.
7. Entlarvung des falschen Märtyrers.[1]

Aus diesem anscheinend nur fragmentarisch erhaltenen Cyklus lässt sich ein Schluss auf den gewiss reichhaltigeren der Martinsbasilika ziehen, der seinerseits jenem wohl zum Vorbilde gedient hat.

Wir haben nun hier in einem völlig auf antikem Boden stehenden Cyklus, der natürlich ebenso wie der spätere des Gregor von Tours von einheimischen, d. i. römisch-hellenistisch geschulten Künstlern ausgeführt wurde, eine kunstgeschichtlich höchst bedeutsame und noch nicht genügend gewürdigte Thatsache zu verzeichnen. Im letzten Drittel des 5. Jahrhunderts wird der Kunst die Aufgabe gestellt, das Leben eines Heiligen zu schildern, der kaum siebzig Jahre früher (401) aus dem Leben geschieden ist. Fast acht Jahrhunderte vergehen, bis uns wieder, in der Kunst des italienischen Mittelalters, etwas Aehnliches begegnet.[2] 1226 stirbt der heil. Franciscus (es ist

[1] Ueber diese Legendenscenen sind die Biographien des Heiligen nachzulesen (von Sulpicius Severus, Paulinus von Périgueux und besonders die versificirte des Fortunatus selbst. M. G. Auct. ant., vol. IV).

[2] Doch vergleiche man das Folgende.

ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass auch er in Beziehungen zu Gallien steht), schon 1230 wird er in die neuerbaute Grabeskirche von Assisi als Heiliger überführt, und nicht viel später wird der älteste Cyklus im Langhaus der Unterkirche fallen.

In der That nimmt auch der heil. Martinus im frühen Mittelalter eine ganz ähnliche Stellung, besonders in Frankreich, ein, wie später der grosse Begründer des Bettelordens in Italien. Es ist höchst bezeichnend, dass man auf diesen das berühmte Ereigniss aus dem Leben des älteren Heiligen, jene Manteltheilung — allem Anschein nach — übertragen hat (vgl. die Darstellung in dem mit Unrecht dem jungen Giotto zugeschriebenen Cyklus der Oberkirche in Assisi). Das Kloster des heil. Martin zu Tours ist nicht nur in cultureller Beziehung (Alcuin!) eine der Hauptstätten Frankreichs. Die französischen Könige sind seit den Capetingern Laienäbte von Tours, und wie Dehio in dem eingangs erwähnten Aufsatz bemerkt, zählt Frankreich noch heute an 3665 Martinskirchen (die auch in den angrenzenden Landschaften Deutschlands und der Niederlande äusserst zahlreich sind).

Das Beispiel von Tours scheint rasch, besonders in Italien, Nachahmung gefunden zu haben. Venantius Fortunatus erzählt selbst in der Vita des Heiligen,[1] dass an den Wänden der Kirche St. Justina in Padua die Thaten des Martinus gemalt waren, und dass auch in S. Giovanni e Paolo in Ravenna jener in ganzer Figur über einem Fenster dargestellt war. Es kann uns dies nicht mehr Wunder nehmen, wissen wir doch, dass im Baptisterium zu Primuliacum das Portrait des Heiligen, der nur wenige Jahre zuvor gestorben war, sich befand und gegenüber, höchst merkwürdig und singulär, das Bild eines

[1] IV, v. 672 ff.:

Si Patavina tibi pateat via, pergis ad urbem
Huc sacra Iustinae, rogo, lambe sepulchra beatae
Cuius habet paries Martini Gesta figuris.

Ib. v. 689 ff. (Ravenna):

Est ubi basilica culmen Pauli atque Iohannis
Hic paries retinet sancti sub imagine formam
Amplectenda ipso dulci pictura colore.
Sub pedibus iusti paries habet arte fenestram
Lychnus adest, cuius vitrea natat ignis in urna.

noch Lebenden, des Paulinus von Nola, der die Tituli für diese Gemälde selbst seinem Freunde Sulpicius Severus, dem Schüler und Biographen Martins, zusandte.[1]

Ueber die Darstellung Martins selbst besitzen wir ein interessantes indirectes Zeugniss bei Gregor von Tours.[2] Dort erscheint der Satan einem Epileptischen in der Gestalt des Heiligen, und zwar als Soldat (veteranus), so wie ihn auch die spätere Kunst (in der Mantelscene) schildert.

Im späteren Mittelalter findet sich die Martinslegende häufig auf französischen Glasfenstern des 14. Jahrhunderts (auch im Münster von Colmar). Die ausführlichste malerische Darstellung ist aber die in der Martinskapelle von S. Francesco in Assisi, von Cavalcaselle nach Fea's Vorgang neuerlich dem Simone Martini zugetheilt, ob mit Recht, ist allerdings fraglich.[3]

Es ist merkwürdig, dass die Heiligenlegende, der wir, auch anderen Nachrichten zufolge, einen ganz hervorragenden Platz in der antik-christlichen Kunst anweisen müssen, im eigentlichen Mittelalter verhältnissmässig zurücktritt und erst am Ende desselben, namentlich im italienischen Trecento und Quattrocento, eine so grossartige Ausgestaltung, auf welche das Auftreten des heil. Franz wahrscheinlich von Einfluss war,

---

[1] Paulin. Nol. ep. 32 bei Migne, P. L. 61, 330: Recte enim in loco refectionis humanae Martinus pingitur qui coelestis hominis imaginem perfecta Christi imitatione portavit; ut deponentibus in lavacro terrenae imaginis vetustatem, imitando coelestis animae occurrat effigies. Noster vero quis ille locus est, qui nec infantibus innocentia neque viris concurrimus sapientia? — — — — — — — — — — — — —

Quominus moveor errore caritatis tuae quia nullum beato illi fecisti iniuriam, potiusque ad gloriam illius contulisti, ut contra despicabilem facies venerabilis pingeretur, quo splendor eius comparatione tenebrarum clarius emicaret, qui etiam in splendoribus sanctorum conspicua claritate praefulget. Et quidem nisi scirem te impenso nimii in nos amoris studio hanc informasse picturam, malitiosum te et callidum criminarer, qui nostrae humilitatis obscuras animorum nocte personas, ex adversi iuxta parietis regione depictas sancto capiti contulisses, ut illum tantum pingeres nos vero potius deformares, quos iure conspecta Martini facie despuendos ad probrum ridiculae comparationis exponeres.

[2] De virtut. s. Martini 2, 18.

[3] Thode, Franz von Assisi 276 ff.

erhielt. Aber auch hier müssen wir erfahren, dass schon längst von der Antike geleistet war, was uns als Bereicherung des Stofflichen erscheinen möchte, und es mag darauf noch speciell hingewiesen werden, dass Italien schon im 6. Jahrhundert einen grossen Legendencyklus in jener paduanischen Kirche besass. Gerade Oberitalien ist es ja, das gegenüber den toscanischen und umbrischen Landschaften schon im 14. Jahrhundert eine ausgeprägte historische Kunstrichtung zeigt.

Viel minder befremdlich werden uns nun jene merkwürdigen Darstellungen erscheinen, welche in niellirten oder getriebenen Silberplatten das Grabdenkmal des heil. Corbinian († um 730) im Dome von Freising schmückten. Wir haben von ihnen erst durch die in ihrer ursprünglichen Gestalt von Riezler herausgegebene Biographie des Arbeo (764 bis 784 Bischof von Freising) genauere Kunde erhalten,[1] obgleich Nagel schon 1876 auf diese Darstellungen hingewiesen hat.[2] Der Ueberarbeiter des 9. oder 10. Jahrhunderts hat die betreffenden Stellen ausgelassen, entweder aus Schicklichkeitsgefühl oder, wie Nagel meint, weil das Grabmal beim grossen Dombrande von 903 ein Raub des Feuers geworden war und jene Schilderung deshalb kein actuelles Interesse mehr hatte.

Wir erfahren von zwei Wunderscenen, die auf Silberplatten ‚gemalt' waren. Sie sind sehr eigenthümlich, ganz singulär schon durch eine gewisse Brutalität der Auffassung.

Auf der ersten Platte[3] war die Züchtigung von tuskischen Fischern dargestellt, die dem Diener des Heiligen, Anserich, der einen grossen Fisch gefangen hatte, diese Beute mit Gewalt abzunehmen gesucht hatten, aber überwunden, an Pfähle gebunden und gegeisselt wurden. Der letztere Moment bildete jedenfalls den Gegenstand der Darstellung.

Noch merkwürdiger ist die zweite Scene. Graf Husing von Trient hatte dem Heiligen einen schönen Hengst geraubt. Deshalb wurde sein ganzer Marstall von der Elephantiasis da-

---

[1] Ms. des Brit. Mus. Abhandlungen der bair. Akademie 1888.

[2] ‚Deutsche Kunstwerke aus dem 7. Jahrhundert.' Anz. f. K. deutscher Vorzeit 1876 (23, 232).

[3] V. Corb., c. 13: . . . qui alienam rapere non verebantur, palo infixi pedibus conligati flagellis a viro Dei imperio caesi, ut lamina illius sepulchro depicta declarat.

hingerafft, nur der Hengst allein blieb übrig, durch äusserste Abmagerung und eine monströse Entartung der Geschlechtstheile entstellt. Der reumüthige Graf scheint dargestellt gewesen zu sein, wie er das Thier vor Corbinian brachte und dessen Verzeihung erflehte.[1]

Arbeo hat den Heiligen persönlich gekannt; er berichtet selbst in der Originalvita, dass er als Knabe von Jenem aus den Fluthen der Passer bei Mais gerettet worden sei, und konnte daher, als Zeitgenosse, wohl über das Leben des Heiligen unterrichtet sein. Er beruft sich bei der Erzählung jener Wunder ausdrücklich auf die Darstellungen am Grabmale. Nun wurde der Leichnam Corbinians erst 769, unter Arbeo's Episcopat selbst, von Mais nach Freising überführt; erst nach dieser Zeit kann also das Grabmal ausgeführt worden sein (kaum dreissig Jahre nach dem Tode des Heiligen!). Fast wäre man versucht, etwa an missverstandene antike Reliefs zu denken, wie sie anscheinend auch an der Basis der Theodorichsstatue zu Aachen (worüber an anderem Ort) angebracht waren, wie anderseits antike Gemmen ganz naiv zur Verzierung kirchlicher Gewänder und Geräthe verwendet wurden.[2] In diesem Falle wäre die sagenbildende Kraft des Kunstwerkes zur Geltung gekommen, die uns G. Kinkel[3] so schön erläutert hat. Doch erregten solche Reliefs in einer Kirche an dem Grabmal eines Heiligen, dessen Zeitgenossen noch leben, gerechte Bedenken, zumal es nicht recht glaub-

[1] V. Corb., c. 16: divina consecuta est vindicta. Furto viro Dei ablatum ammissarium inter suas eo transeunte immittere non verebatur iumentas, quorum plus minus quadraginta tribus complebatur numerus, quo elefantino morbo correpte divinae vindiciae consumpta fuisse professus est, excepto superstitem singularem, cui sequebatur iam maceriae iumentas informis, et quod linguae pudet loqui, ut praefati sumus, dependente verenda nudata calcibus iumentarum ita, ut naturalis eum non caperet vagina, pro quibus verendis verecundiae stimulis permoti hoc miraculum divinae operationis virtute ab lammino sepulchri illius argente eposito manu artificis abstrahebamus insignem.

[2] Ein solches ungemein drastisches Beispiel mittelalterlicher Naivität, aus ziemlich später Zeit, befindet sich in dem reichhaltigen erzbischöflichen Museum zu Köln in einem Vortragekreuz des 13. Jahrhunderts. Da hat man der Figur des Gekreuzigten einen antiken weiblichen Kopf aus Lapis Lazuli eingesetzt.

[3] Mosaik zur Kunstgeschichte.

lich ist, dass ein Augenzeuge wie Arbeo diese auf das Leben des ihm bekannten Mannes gedeutet, ja noch mehr, wie es doch den Anschein hat, sie selbst an dessen Monumente habe anbringen lassen. Wir müssen uns eben mit dieser ganz singulären Thatsache bescheiden. Die alterthümliche Rohheit dieser Darstellungen findet übrigens in Ton und Auffassung der gleichzeitigen Legenden ihr Gegenbild.

Wir haben nun in einem auf englischem Boden entstandenen Werke des 9. Jahrhunderts eine interessante Analogie zum Corbiniansgrabe in Freising.

In der Klosterkirche zu Malmesbury liess nämlich König Ethelwulf von Wessex († 857) auf dem Grabe des heil. Aldhelm († 709) Darstellungen aus dem Leben desselben in Reliefs anbringen. Wilhelm von Malmesbury hat uns dies überliefert, ein durchaus glaubwürdiger Geschichtschreiber, obwohl erst in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts lebend, der namentlich den Urkundenschatz seines Klosters mit vielem Fleisse benützt hat.[1] Der Reliquienschrein des heil. Aldhelm existirte noch zu Wilhelms Zeit, und dieser beruft sich mehrfach bei Erzählung der Wunderthaten des Heiligen auf jene Darstellungen als Quelle.[2]

Der Schrein war aus gediegenem Silber; an seiner Vorderseite befanden sich anscheinend Bilder von Heiligen (imagines), an der Rückseite aber, wie Wilhelm des Oeftern bemerkt, in Relief (levato metallo, anaglyphum, coelatura) die Wunder Aldhelms. Das Ganze war von einem Giebel in kostbarem Stein (chrystallinum) gekrönt, auf dem Ethelwulfs Name in

[1] Guilelm. Malmesbur., De pontificib. L. V, Sect. 3 bei Gale, SS. RR. Britann. I, 359: (Ethelwulfus) fecit etenim scrinium, quo s. confessoris ossa locaret, in anteriori parte ex solido argento iactis imaginibus. In posteriori vero levato metallo miracula figuravit, quae iam sermo deprompsit, unde putatum est, hunc fuisse librum vitae, in quo ista legerit, sed postea tempore Danorum omissum fastigium chrystallinum Rex Ethelwulfus apposuit scrinio, in quo nomen eius literis aureis est legere.

[2] Ib. p. 347: Nec vero haec nostra ita fide oculata carent, cum ea (sc. miracula) scrinii antiqui argento vidimus impressa, eo genere artificii quod anaglyphum vocant. Ib. p. 358: caetera scriptis vel coelaturis ex antiquo factis approbo nec quicquam, deo teste, adieci de meo, nisi aliquod verbum causa politius ornandae lectionis avolavit.

goldenen Buchstaben stand. Wenn ich den dunklen und vielleicht verdorbenen Text recht verstehe, so befand sich im Schrein auch ein Codex mit der Vita des Heiligen,[1] welcher zur Zeit des Däneneinfalls (Ende des 9. Jahrhunderts) verloren ging und von dem man glaubte, dass er die Quelle jener Wunderdarstellungen sei.

Wir haben aber noch ein etwas älteres und detaillirteres Zeugniss über dieses Kunstwerk, in der Biographie des heil. Aldhelm, geschrieben von Faritius († 1117), der ebenfalls als Augenzeuge berichtet.[2] Nach seiner Angabe fand unter König Edwi, Mitte des 10. Jahrhunderts, eine Uebertragung der Gebeine statt, wobei aber nicht klar wird, ob der silberne Sarkophag erst damals gefertigt wurde. Jedenfalls ist die ausdrückliche Angabe des nur wenig spätern Wilhelm zu beachten. Faritius gibt uns aber genau die Darstellungen an:

1. Wunder mit dem verlängerten Balken beim Bau der Marienkirche zu Malmesbury (vgl. die Vita c. 3, Migne a. a. O. p. 71).

2. Aldhelm steht Kaufleuten, welche im Sturm ihr Schiff ans Land bringen wollen, bei und erhält dafür einen Bibelcodex, welcher im 12. Jahrhundert noch gezeigt wurde (Vita c. 3, p. 72).

3. Er hängt beim Celebriren einer Messe in Rom seine Casula an einem Sonnenstrahl auf (Vita c. 2, p. 68).

4. Er verleiht einem neuntägigen Kinde bei der Taufe Sprache, um Papst Sylvester I. von der falschen Anklage, er sei des Kindes Vater, zu reinigen (Vita c. 2, p. 69).

Wir haben Legendencyklen bis jetzt als Schmuck von Kirchenwänden und Grabmälern[3] kennen gelernt; aber auch

---

[1] Vgl. oben S. 40.

[2] V. s. Aldhelmi, c. 4 bei Migne, P. L. 89, 75: (Deus) per clericos . . . corpus scilicet illius . . . levari fecit de sarcophago et in locello honorifice collocari argenteo, ubi et quaedam illius opera, de libro scilicet et trabe, et puero, et casula, laminis auratis adhuc apparent insculpta.

[3] Vielleicht war auch das Grabmal des heil. Richarius in Centula mit historischen Scenen geschmückt. Unter den von Angilbert verfassten In-

an Altären, in Antipendien derselben begegnen sie uns. Wir sind hier in der glücklichen Lage, an ein erhaltenes Werk, und zwar das einzige dieser Art aus dem frühen Mittelalter, anknüpfen zu können, an den prachtvollen Silberaltar von S. Ambrogio in Mailand nämlich, welchen Erzbischof Angilbert II. vor 835 (es geht dies aus einer Urkunde dieses Jahres hervor, wo Angilbert das ‚altare quod noviter mirifice aedificavi ob nimium amorem confessoris Christi Ambrosii' erwähnt, Ferrario p. 108) durch Wolvinius ‚magister phaber' anfertigen liess.[1] Der Künstler hat sich — eine für Italien höchst charakteristische, im Norden vor dem hohen Mittelalter unerhörte Erscheinung — auf dem Altar selbst genannt und dargestellt, wie er vom heil. Ambrosius gesegnet wird, während das zweite nebenstehende Medaillon der Rückseite den Erzbischof mit dem Altarmodell im Arm vor demselben Heiligen knieend zeigt.

Uns interessiren an diesem völlig — auch in der Ornamentation — auf antik-christlichem Boden stehenden Werke die Darstellungen der Rückseite, welche die Legende des heil. Ambrosius sehr ausführlich schildern.[2] Sie können uns auch einen Begriff von der Auffassung und Behandlung solcher Scenen in den früher besprochenen Werken geben.

1. Ubi examen apum pueri os complevit Ambrosii. — Das Kind im Bette liegend, von den Bienen umschwärmt, dabei die Eltern mit erstaunten Geberden.

2. Ubi Ambrosius Emiliam petit ac Liguriam. — Der Heilige zu Pferde durch eine Berglandschaft reitend, in deren Hintergrunde eine gethürmte Stadt sichtbar wird.

3. Ubi fugiens spiritu sancto flante revertitur. Aehnliche Darstellung: oben links erscheint die Hand Gottes aus einem Regenbogenkranz.

schriften (inserirt im Chron. Centul. II, 6 bei D'Achéry, Spicileg. II, 307) nimmt wenigstens eine (Nr. 3 in culmine arcae desuper) Bezug auf Wunderscenen.

[1] Eine den mässigsten Anforderungen entsprechende Publication fehlt leider; wir sind noch immer auf die durchaus ungenügenden Stiche bei Agincourt (Sculptur, T. 26 A—C) angewiesen. Dazu: Ferrario, Mon. sacri e profani . . . di s. Ambrogio. Mailand 1825 (mit colorirten Stichen). Die Vorderseite behandelt in 12 Darstellungen das Leben Christi von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt.

1. Ubi catholico baptizatur episcopo. — Der Heilige steht nackt in einem sechseckigen Taufbecken, der Bischof segnet ihn, ein Diakon giesst ihm das Taufwasser über den Kopf.

5. Ubi octavo die ordinatur episcopus. — Er steht (von nun an mit Heiligenschein) in der Mitte zweier Geistlichen, deren einer ihn ordinirt.

6. Ubi super altare dormiens Turoniam petit. — Der Heilige in Verzückung vor einem Altar, über dem ein Kronleuchter hängt; hinter ihm zwei dienende Geistliche,[1] von denen ihm einer an der Schulter berührt.

7. Ubi sepelivit corpus b. Martini. — Mit Hilfe eines Dieners legt der Heilige den Leichnam Martins in den Sarkophag; hinter diesem eine dritte Figur mit einem Todtenleuchter.

8. Ubi praedicat angelo loquente Ambrosius. — Er predigt drei Männern, der Engel hinter ihm beugt sich über seine Schulter und flüstert ihm ins Ohr.

9. Ubi pedem Ambrosius calcat dolenti. — Der Heilige mit einem Geistlichen, der einen Kelch (?) hält, hinter dem Altare (nach altchristlicher Sitte). Er tritt den Hilfesuchenden auf den Fuss.

10. Ubi Iesum ad se videt venientem. — Der Heilige liegt im Bette; (beachte das Detail: die Schuhe stehen auf einem Schemel vor dem letzteren). Christus erscheint am Fussende.

11. Ubi ammonitus Honoratus episcopus Domini offert corpus. — Vor dem liegenden Heiligen erscheint der Bischof, ganz in Gestalt eines Engels mit grossen Flügeln.

12. Ubi anima in celum ducitur, corpore in lecto posito. — Der Leichnam im Bette, an dessen Fussende ein trauernder Geistlicher. Ein Engel trägt die Seele empor, der rechts oben erscheinenden Hand Gottes entgegen.

Diesem merkwürdigen, ikonographisch nicht genug gewürdigten Denkmale italienisch-karolingischer Kunst glaube ich ein deutsches an die Seite setzen zu können, welches sich bis ins 16. Jahrhundert erhalten hat.

---

[1] Der eine, lesende steht auf einer Art Bema, wie wir es aus der Antike kennen und wie es noch, z. B. bei den Darstellungen der Erzengel auf unserem Altar (ebenso in der byzantinischen Kunst) sich findet.

Ich habe hier einige Tituli Walafrid Strabos[1] (Abt von Reichenau † 849) im Auge, die offenbar für St. Gallen bestimmt waren, für das Nachbarkloster, mit dem die Reichenau sowohl als Walafrid selbst in lebhaftestem Verkehr stand. Hat er doch auf Wunsch des bekannten Gozbert von St. Gallen (816 bis 837) die alte Vita des heil. Gallus überarbeitet.

Die Darstellungen, von denen wir hier Kunde erhalten, sind folgende:

1. Der heil. Gallus in den Dornen (Vita s. Galli c. 12):

Vepribus offensus: ‚Requies' ait ‚haec mea' sanctus
Dum levita studens vellet sustollere lapsum.

2. Aufrichtung des hölzernen Kreuzes an Stelle des späteren Klosters (Vita l. c.):

Mox cruce defixa sanctum cecinere poëma
Auxiliaque sibi quaerunt solatia Christi.

3. Der Bär dient dem Heiligen und erhält dafür Brot; dabei der schlafende Begleiter[2] (Vita c. 13):

En ursus Gallo famulatur pane recepto
Dum simulat somnum levita cubando per arvum.

4. Die Erscheinung des nackten Weibes vor dem fischenden Begleiter (Vita c. 14):

Sancti ductorem pisces captare volentem
Feminea in specie terrebant daemonis irae.

Nun haben wir zwei übereinstimmende Berichte, dass noch im 16. Jahrhundert sich in der Othmarskirche zu St. Gallen ein Altar mit Reliefs aus dem Leben des Ortsheiligen befand. Dieses Werk wurde, was sehr zu beachten ist, dem künstlerischen Localheros von St. Gallen, Tuotilo, zugeschrieben, ein Vorgang, den wir bei Localtraditionen aller Zeiten und Orte beobachten können, indem bedeutende Werke einer bestimmten Periode dem hervorragendsten oder irgendwie bevorzugtesten Künstler derselben zugetheilt werden.

---

[1] Ausg. der M. G. P. L. II, Nr. 53 (De s. Gallo).

[2] Auf dem sogenannten Tuotilorelief der Bibliothek zu St. Gallen finden sich zwei ganz übereinstimmende Scenen.

Vadianus[1] berichtet nämlich von Tuotilo: ‚wil glouben, er habe den altar Sanct Gallen in der alten pfarrkirchen st. othmars ouch mit reinem kupfer umgeben und darin etlich geschichten des lebens und der taten sanct gallen sauber und urscheidenlich gestochen, wie man noch in kurzen jaren gesechen hat.‘ Uebereinstimmend damit sagt Stumpf in seiner Eidgenössischen Chronik:[2] ‚Tutilo war der berümte münch zu Sanct Gallen, ein fürtrefflicher maler und bilderstecher, welcher so wol aüssert als innert im Sanct Gallischen kloster seine bilderkunst trefflich geübt. Denn in Sanct Otmars kirche zu Sanct Gallen war Sanct Gallen altar umgeben mit kupfer, in welchem Sanct Gallen leben schön ausgestochen war und dieses soll arbeit von Tutilo sein.‘

Ich nehme keinen Anstoss, dem Fingerzeig der Tradition folgend, diesen Altar mit demjenigen, dessen Inschriften noch auf uns gekommen sind, zu identificiren. Aus dem Bericht der beiden schweizerischen Chronisten geht hervor, dass zu ihrer Zeit das Kunstwerk, wohl bei irgend einem Umbau der Othmarskirche, zugrunde gegangen war; Vadian hat es aber, wie seine Bemerkung zeigt, anscheinend noch selbst gesehen.

Endlich fand der Legendencyklus noch eine Stelle auf kirchlichen Gewändern. Wir haben hiefür einen interessanten Beleg in den Gedichten des Sedulius Scottus.[3] Unter diesen stehen nämlich Aufschriften für ein seidenes Pallium, welches die Kaiserin Irmingard, Gemahlin Lothars I., dem heil. Petrus widmete und wohl auch selbst stickte. Denn dass vornehme Frauen diese echt weibliche Kunst auch in karolingischer Zeit ausübten, dafür haben wir zahlreiche Belege; so preist Ermoldus Nigellus[4] die Kaiserin Judith, Joannes Scotus[5] Karls II. Gemahlin Irmintrud als kunsterfahrene Stickerin.

Der Cyklus behandelt das Leben des Apostelfürsten Petrus in sechzehn Scenen. Er ist neben jenem, der im Oratorium s. Mariae ad Praesepe in s. Peter unter Johann VII. (705—707)

[1] Ed. Götzinger I, 169.
[2] Ausgabe von 1586, l. V, c. 5, p. 301.
[3] Ausg. der M. G. P. L. III, 1, carm. 21.
[4] De laude Hlud. IV, v. 387.
[5] Carm. IV bei Migne, P. L. 122, 1227.

ausgeführt wurde,[1] aber im 17. Jahrhundert zugrunde ging,[2] der einzige uns aus altchristlicher Zeit bekannte, wenn wir von den ihrem Charakter, nicht der Zeit nach hiehergehörigen Mosaiken der nördlichen Chornische des Doms von Monreale absehen. Wir bezeichnen in der nachfolgenden Uebersicht den ersteren Cyklus mit *P.*, den letzteren mit *M.*

1. Wunderbarer Fischzug; *M.*
2. Das Wunder vom Zollgroschen.
3. Christus im Seesturm Petrus helfend; *M.* St. Martin in Tours.
4. Schlüsselübergabe.
5. Predigt Petri am Pfingstfeste? (Apostelg. 2, 14ff.).
6. Heilung des gichtbrüchigen Aeneas (Apg. 9, 33); *M.*
7. Heilung der Dorcas—Tabitha (Apg. 9, 36); *M.*
8. Bekehrung des Cornelius (Apg. 10).
9. Heilung des Lahmen (Apg. 3, 1); *M.*
10. Petrus, von Herodes in den Kerker geworfen, wird vom Engel befreit (Apg. 12); *M.*
11. (13.) Petrus im Hause Mariae, der Mutter des Marcus (Apg. 12, 12).
12. (14.) Petrus lehrt das Volk.
13. (11.) Petrus in Antiochia? (Apg. 11); *P.*
14. (12.) Petrus mit Paulus in Rom? — Simon Magus (Apg. 8, 9); *P. M.*
15. Tod des Simon Magus; *P. M.*
16. Kreuzigung Petri. — Enthauptung Pauli; *P. M.*

Wir lernen aus dem Vorhergehenden, dass der Legendencyklus aus dem Leben der Heiligen eine sehr bedeutende Rolle im christlichen Alterthum spielte. Nicht weniger häufig müssen schon im 4. 5. Jahrhundert, im hellenistischen Osten, die Martyrienbilder gewesen sein, denen hier nur einige Worte gewidmet seien.

So fordert Basilius M. in einer Homilie die Maler geradezu auf, die Martern des heil. Barlaam darzustellen. Gregor von Nyssa beschreibt ausführlich die Marterscenen der Theodoruskirche,[3]

[1] Vgl. L. pontif., ed. Duchesne I, 386, Nr. 2.
[2] Nach der Zeichnung Grimaldi's bei Garrucci tav. 283.
[3] S. die Belege bei Augusti, Beiträge I, 137.

Asterius von Amasa erwähnt die Darstellung des Martyriums der heil. Euphemia, die sich an deren Grabe befand.[1] Im Abendlande treten uns in den bekannten Schilderungen im Peristephanon des Prudentius, welche das Martyrium des heil. Cassian (Imola) und des heil. Hippolyt (Rom) zum Gegenstande haben und gewiss ausgeführten Gemälden entsprachen, Darstellungen von einer ganz besonderen Blutrünstigkeit, die fast an die Auffassung der Gegenreformation erinnert, entgegen. Der Dichter mag sein Vorbild allzu lebhaft ausgeschmückt haben, aber dieses ganz in das Reich der Phantasie zu verweisen, wie E. Müntz[2] thut, geht nicht an. Der französische Forscher ist im Unrecht, wenn er sagt: ‚Rien des plus opposé, en effet, aux tendences des artistes de cette époque, que les compositions du genre de celle que nous retrace le poëte.‘

Denn es fehlt nicht einmal an erhaltenen frühen Darstellungen. Ausser einigen Werken der Kleinkunst ist hier wohl das Interessanteste die Hinrichtungsscene der Märtyrer Priscus Priscillian und Benedicta, welche kürzlich im Wohnhaus der beiden unter Julian hingerichteten Hofbediensteten Johannes und Paulus auf dem Coelius aufgedeckt wurde.[3] Endlich sei noch der allerdings stark symbolisirten Darstellung des Martyriums des heil. Laurentius (bekanntlich auch auf Tesseren — Beispiele bei Garucci — vorkommend) in der Grabkirche der Galla Placidia zu Ravenna gedacht.

Auch in karolingischer Zeit treffen wir Martyrienbilder. Schon die letzte Scene auf jenem Pallium der Irmingard gehört zu der Classe dieser Darstellungen, deren Agobard von Lyon als einer ganz gewöhnlichen Erscheinung gedenkt; denn er führt Gemälde der ‚martyres tormenta patientes‘ neben denen der Engel und Apostel an.[4]

In einer unbekannten Kirche, deren Tituli Alcuin gedichtet hat, scheinen sich auf dem Antependium eines Altars Darstellungen der Steinigung des heil. Stephanus[5] und der

---

[1] Die Stelle gedruckt bei Kraus, Realencykl. II, 379.
[2] Études sur l'histoire de la peinture etc., p. 17.
[3] Röm. Quartalschr. 1888, Heft 2 mit farbiger Abbildung.
[4] De imaginib. sanctor., c. 33 bei Migne, P. L. 104.
[5] Abgekürzte Darstellung auf einer griechischen Bronzetafel bei Gori, Thes. vet. Dipt. III, 15.

Laurentiusmarter befunden zu haben.[1] Die röthliche Farbe der Kirchenmauern wird, interessant genug, symbolisch gedeutet:

Jure micat rutilo levitarum aula colore
Quos vitae ad palmam mors pretiosa vocat.

Möglicherweise noch ins 9. Jahrhundert geht eine Darstellung der Enthauptung des Localheiligen Paschasia zurück, welche sich als Glasgemälde (über historiirte Glasfenster in karolingischer Zeit sind wir ganz sicher unterrichtet[2]) in St-Bénigne zu Dijon befand. Der in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts schreibende Chronist nennt sie nämlich sehr alt.[3]

2. Die Cyklen der Jugendgeschichte Christi in Lüttich und Benedictbeuern.

Aus verschiedenen Nachrichten geht hervor, dass der alte Bischofssitz Lüttich als Kunstcentrum eine wichtige Rolle im 9. Jahrhundert spielte. Nun hat Ludwig Traube jüngst im III. Bande der Poetae Latini Tituli des Sedulius Scottus veröffentlicht, welche auf jenen Ort, in die Mitte des 9. Jahrhunderts weisen und ein nicht unbedeutendes ikonographisches Interesse haben.[4] Ist doch der hier vorauszusetzende Cyklus neben Ingelheim und St. Gallen der dritte aus karolingischer Zeit, von dem wir Kunde haben.

Die Aufschrift: ‚Versus in quodam picto solario scripti' gibt zunächst zu denken. Dass sich diese Gemälde in einer Kirchenempore befunden haben sollen, ist nicht recht glaublich. Hier kommt uns eine historische Nachricht zu Hilfe. Jener Bischof Hartgar I. von Lüttich (841—855), den wir als Gönner des Sedulius kennen,[5] hatte ein prachtvolles, mit Gemälden

[1] Alcuini carm. 114, 6. M. G. P. L. I, 345.
[2] Stelle in der Vitta S. Liudgeri (vor 864). Vgl. Nordhoff, Rep. f. Kunstw. III, 459 ff.
[3] Chron. s. Benigni Divion. bei D'Achéry, Spic. II, 382: s. Pascasia virgo ... primo carceris afflicta squalore, postea pro confessiore Deitatis sententia fuit multata capitali, ut quaedam vitrea antiquitus facta et usque ad nostra perdurans tempora eleganti praemonstrabat pictura.
[4] M. G. P. L. III, 1, Nr. 48.
[5] Dümmler im Wiener Jahrbuch für vaterländische Geschichte I, 167 ff.

geschmücktes Bischofshaus erbaut, dessen Herrlichkeit der arme irische Magister gegenüber seiner verräucherten Domschulzelle in humorvoller Weise schildert.[1] Es wäre also nicht unmöglich, dass sich die Verse auf dies Episcopium von Lüttich beziehen; vielleicht befand sich im Oberstockwerk desselben eine Hauskapelle, wie wir sie aus den königlichen Pfalzen und anderweitig kennen.

Der Cyklus umfasst die Jugendgeschichte und die ersten Wunder Christi, einen Vorwurf, der ja besonders im 10. Jahrhundert sehr oft behandelt wurde. Traube hat die Verse, welche sicher durcheinander gerathen sind, zu ordnen versucht; wir folgen ihm in der nachstehenden Uebersicht:

1. Der Engel vor Zacharias.
   Angelus apparet Zachariae missus ab astris.
2. Verkündigung.
   Alloquitur Mariam Gabriel archangelus almam
   [Angelus affatur domini sabaothque Mariam].
3. Heimsuchung.
   Exultant animis Elisabeth atque Maria.
4. Geburt Christi.
   Nascitur in Bethlem cosmi salvator Jesus.
5. Verkündigung an die Hirten.
   Messiam natum pastoribus angelus inquit
   [Natum fert dominum pastoribus alma caterva].
6. Anbetung der Magier.
   Ecce magi domino thus dant, symirnan et aurum
   [Ecce magi stellam visunt, Simeon quoque Christum].
7. Heimkehr der Magier.
   Angelus in patriam quos fert per devia caram
   [Inde magi patriam diviso calle revisunt].

(Dies ist ein Gegenstand, der mir aus altchristlichen Monumenten sonst nicht bekannt ist; die Magier auf der Reise citirt Kraus nach Millin, Midi de la France pl. 66.)

[1] M. G. P. L. III, 1. Sedulii carm. II, 4. Dass wenigstens die Ausmalung von Hartgar herrührte, lehrt der Ausdruck: arte nova culmina picta.

8. Darstellung im Tempel.
   Sistitur in templum Simeonis gaudia Christus (cf. no. 6).
9. Flucht nach Aegypten.
   Fugit in Aegyptum Joseph, puer atque Maria.
10. Kindermord.
   Trux necat Herodes infantes caede beandos.
11. Johannes als Prediger in der Wüste.
   Praedicat in heremo Johannes dogma salutis
   (Johannes auf das Lamm weisend).
   [Agnum cuncti patris Christum fert voce Iohannes].

(Wohl zur vorigen Scene gehörig. Derselbe Gegenstand übrigens im Cyklus von St. Gallen und in einem Titulus Alcuins[1].)

12. Taufe im Jordan.
   Jordanis dominus glaucis intingnitur undis.
13. Hochzeit zu Cana.
   Vinum defecit, Iesu fert alma genitrix
   Sex latices domini vini redolentque saporem.
14. Wunderbarer Fischzug (Luc. 5, 1).
   Cephan, Andream, Messias puppe sequestrat.

Aus dieser Zusammenstellung ist zu ersehen, dass einzelne Scenen durch zwei Verse, von denen einer sicher als Verbesserung zu gelten hat, repräsentirt sind. Eine Ausnahme machen nur die zwei Zusammengehörigen über das Wunder in Cana. Es weist dies wohl darauf hin, dass diese Tituli als Programm für den Maler verfasst sind; namentlich wird dies deutlich bei der sechsten Scene, wo die Darstellung im Tempel erst in Verbindung mit den Magiern, dann allein (nr. 8) vorkommt.

Der zweite Cyklus aus der Jugendgeschichte Christi, den wir hier besprechen wollen, befand sich in der Klosterkirche zu Benedictbeuern.

Dieses südbairische, 740 gegründete Coenobium wurde schon um die Mitte des 8. Jahrhunderts mit kirchlichen Malereien ausgestattet.[2] Nun ist uns in einem alten Codex dieses Klosters (aus dem 12. Jahrhundert) eine merkwürdige Beschreibung

[1] Carm. 117, 2.

[2] Chron. Benedictoburan. ad a. 740 in Mon. Boica VII, 17.

der Ausmalung der Hauptkirche überliefert, auf die meines Wissens zuerst Fiorillo[1] aufmerksam machte. Meichelbeck, der sie neben Pez edirt hat, schrieb ohne Grund die Urheberschaft der Gemälde dem Abt Walther (12. Jahrhundert) zu; mit grösserer Wahrscheinlichkeit liesse sich auf Abt Wolfold als Urheber rathen, welcher nach 973, wo Benedictbeuern von den Ungarn zerstört worden war, das Kloster neu aufbaute und schmückte.[2] Mehreres spricht dafür. In der Heiligenreihe befindet sich die heil. Anastasia, die 1053 übertragen ward und der Abt Walther einen Altar weihte, nicht. Ferner deutet auf höheres Alter das Vorkommen von Benedictbeuerns viertem Mitstifter Cundhram, dessen Andenken, wie Meichelbeck selbst hervorhebt, bei den Klosterschriftstellern des 11. und 12. Jahrhunderts schon erloschen war. Endlich ist für die Zeitbestimmung das Bildniss des bekannten Bischofs Ulrich von Augsburg († 973, canonisirt schon 993) wichtig, welcher nach Gottschalks Bericht zu Wolfold in nahen Beziehungen stand. Ueber den Beginn des 11. Jahrhunderts dürften daher diese Malereien nicht hinabreichen.

Wohl die Oberwände des Mittelschiffes schmückten zehn Scenen aus der Jugendgeschichte Christi. Auch hier sind die Aufschriften durcheinandergerathen und bedürfen der Ordnung. Wir haben nachfolgende Darstellungen:

1. Verkündigung.
2. (3.) Heimsuchung.
3. (4.) Geburt Christi.
4. (5.) Verkündigung an die Hirten.
5. (7.) Anbetung der Magier.
6. Darstellung im Tempel.
7. (8.) Flucht nach Aegypten.
8. (10.) Kindermord.
9. Christus zwölfjährig, im Tempel lehrend.
10. (2.) Christi Versuchung in der Wüste.

Ueber diesen Darstellungen befanden sich, vielleicht in Medaillons, Portraits hervorragender Heiliger, nach mittelalterlichem Gebrauche wohl derjenigen, deren Reliquien die Altäre bewahrten. Neben den vier Stiftern Benediktbeuerns,

---

[1] Gesch. d. zeichn. Künste in Deutschland I, 178.
[2] Breviarium Gottschalchi (M. G. SS. IX).

Landfrid, Walthram, Eliland und Cundhram, finden wir hier S. Benedikt und seinen Schüler Maurus, den heil. Martin von Tours, die drei heil. Einsiedler, Antonius, Paulus und Hilarius, die vier grossen Kirchenväter, berühmte Bischöfe wie Corbinian, Lantpert, Rupert, Ulrich, Zeno.

Sehr merkwürdig ist die Ausschmückung der Apsis. Sie enthielt die Darstellung der Himmelfahrt. Im untern Theile sah man die zwölf Apostel, bei ihnen die zwei Männer in weissen Kleidern nach Apostelgesch. 1, 10—11. Darüber erschien der Herr in einer Mandorla (sphaera), welche von vier Engeln gehalten wurde. Zu seiner Rechten befand sich die Sonne, zur Linken der Mond, ausserdem vier Candelaber (?). In einem Streifen unter den Füssen der Apostel standen Heilige, im südlichen Theil St. Benedict, Maurus und die vier Gründer des Klosters, gegen Norden Apollonius, Hilarius, Macarius, Johannes, Antonius und Paulus. Der Beisatz der Beschreibung: omnesque erant aspicientes ascensionis zeigt, dass sie theilnehmend an der Handlung, also als Bestandtheil der Scene gedacht waren. Darin tritt uns ein wesentliches Element der späteren Kunst, lebenskräftig auch in der Renaissance, entgegen. Es ist die Lehre von der Gemeinschaft der Heiligen, welche die Grundlage dieser anscheinend unpassenden Assistenz abgibt.

Als Goethe zu Allerseelen 1786 vor dem grossartigen Conversationsbilde Tizian's in der vaticanischen Galerie stand, da ahnte er dunkel, dass diese ihm nicht verständliche und geheimnissvolle Gruppirung von Heiligen ein höheres Princip haben müsse, und er sprach die schönen Worte: ‚Wir sagen uns, hier muss ein heiliges, altes Ueberliefertes zum Grunde liegen, dass diese verschiedenen unpassenden Personen so kunstreich und bedeutungsvoll zusammengestellt werden konnten. Wir fragen nicht nach wie und warum, wir lassen es geschehen und bewundern die unschätzbare Kunst.‘[1]

Die Heiligen sind dem Orte entsprechend gewählt; neben den Stiftern des Klosters der grosse Begründer des Mönchthums, Benedict, und sein erster Apostel Maurus, dann die Vorläufer des Mönchthums, die heil. Einsiedler.

[1] Werke XXIII, 152.

Beschreibung der Gemälde von Benedictbeuern.

Ich folge dem Druck bei Meichelbeck, Chron. Benedictoburense. Benedictbeuern 1753. I, 97. Der ältere Druck bei Pez, Thesaur. anecdotor. III, 3, 614 (Augsburg 1721) weist einige Abweichungen auf, die hier mit P. bezeichnet werden.

Pictura huius ecclesiae fuit haec: s. Benedicti abb. et confess. s. Mauri (conf. P.) discipuli s. Benedicti; Landfridi, Walthrami, Elilandi, Cundrammi, s. Pauli primi heremitae, s. Antonii conf. s. Hilarii conf. s. Appollonii conf. s. Martini epi. s. Augustini epi. s. Ambrosii epi. s. Gregorii $\overline{pp}$. s. Briccii epi. s. Hieronimi conf. s. Nikolai epi. s. Paulini epi. s. Corbiniani epi. s. Urbani $\overline{pp}$. s. Narcissi epi. s. Dionisii epi. s. Lantperti epi. s. Xisti $\overline{pp}$. s. Tertulini, s. Oudalrici epi. s. Ruotperti epi. s. Zenonis epi. s. Symeonis.

Aliae picturae subiunguntur hoc modo:

1. Adnuntiatio Domini.
2. Ubi subiit in montana.
3. Ubi sal. (utavit P.) Elis. (abeth P.)
4. Ubi natus est.
5. Ubi angelus pastoribus locutus est.
6. Presentatio Domini in templo.
7. Ubi magi Christo munera obtulerunt.
8. Ubi fugit Joseph cum Maria et puero in Egiptum.
9. Ubi sedit in medio doctorum.
10. Passio SS. Innocentium (fehlt bei P.).

Haec pictura fuit ante altare in parietibus.

In tribunali vero duodecim apostolorum forme erant in inferiori parte: Ecce duo viri iuxta illos in vestibus albis, qui et dixerunt: viri Galilaei. In superiori parte Ascensio Domini et seditio eius. Iuxta trabes in sp(h)era, quam sustentabant quattuor angeli. Sol in dextra, luna in sinistra et quattuor candelabra. Iuxta terram vero eiusdem tribunalis fuit velamen. Supra illud velamentum in australi parte ad pedes apostolorum forma fuit s. Benedicti, s. Mauri, Landfridi, Walthrammi, Elilandi, Cundhrammi. In boreali parte ad pedes apostolorum fuit forma s. Apollonii, Hilarii, Macharii, Johannis, Antonii, Pauli primi heremitae omnesque erant aspicientes ascensionem Domini.

‚Hunc § excerpsimus ex vetustissimo Lectionario Benedictobur. in cuius initio is extat, alia quidem manu, sed saec. tamen XII non recentiori exaratus' Pez.

3. Ein verlorenes Alcuinevangeliar und der Codex aureus von St. Emmeram in München.

Unter den Gedichten Alcuins, welche uns jetzt gesammelt im I. Bande von Dümmler's Poetae latini vorliegen, befinden sich einige Tituli, welche sich anscheinend auf ein mit Miniaturen geschmücktes Exemplar seiner Evangelienredaction beziehen (P. L. vol. I, 292, vorher bei Baluze, Miscellanea, Ed. nova 4, 13). Sie entstammen einem Pariser Codex (Bibl. nat. no. 5577 auf fol. 18), der sich seit Jahrhunderten in Luçon befand, nach der Notiz auf fol. 3: ‚hic liber est beatae Mariae Lucionensis' zu schliessen. Der Codex kam durch Colbert's Bruder Nicolaus, Bischof von Luçon, in jenes Besitz und ging dann mit den übrigen Colbertiana in die Pariser Bibliothek über (s. die Beschreibung in Sickel's Alcuinstudien, Wiener Sitzungsberichte 79, 512). Nach Sickel ist er eine um 900 von einem mit den Kanzleigebräuchen vertrauten Schreiber gefertigte Copie einer Handschrift gleichen Inhalts (Briefe, Gedichte etc. Alcuins). Es ist jedoch zu bemerken, dass Dümmler die oben genannten Verse nach Froben, welcher sie aus dem Codex aureus von St. Emmeram in München interpolirt hat, abdruckt (s. die Tituli des Cod. aur. bei Traube, Poetae lat. III, 1, 252 f.); doch ist, wie sich aus dem Folgenden ergeben wird, der Schluss zulässig, dass diese Zusätze (die wir mit Klammern bezeichnen) auch dem alcuinischen Original angehört haben und von dem Copisten aus Nachlässigkeit oder durch Versehen unterdrückt worden sind.

Der eben genannte Codex aureus (München, Staatsbibliothek cimel. 55, no. 14000) steht nun mit unsern Tituli in allernächstem, bisher kunstgeschichtlich nicht erkanntem Zusammenhange (vgl. über ihm P. Col. Sanftl O. B. Dissertatio in aureum et pervetustum ss. evangeliorum codicem monasterii s. Emmerami Ratisbonae. Regensburg 1786). Die Handschrift hat eine merkwürdige Geschichte. Sie ist genau datirt. Auf dem letzten Blatte befindet sich die Inschrift: Bis quadrin-

genti volitant et septuaginta anni, quo Deus est virgine natus homo (870), weiter unten: Ter denis annis Karolus regnabat et uno ‖ cum codex actus illius imperio, wodurch wir, da Karl II. 840 gekrönt wurde, wieder auf das Jahr 870 als Entstehungszeit des Codex kommen. Aus dem nun folgenden längeren Gedichte (gedruckt bei Traube a. a. O.) erfahren wir, dass zwei Brüder, die Presbyter Beringarius und Leuthardus, die Schreiber — und wohl auch die Miniatoren — des Codex sind. Am Schlusse desselben befindet sich noch eine Inschrift in tironischen Noten: Sancte Petre L—de (offenbar Liutharde) pro nobis ad dominum. Zu ergänzen ist wohl ora oder orate.[1] Liuthard ist uns auch sonst bekannt; er hat für Karl II. das Gebetbuch der Pariser Nationalbibliothek (no. 1152) gemalt. Janitschek hat nun jüngst (allerdings ohne rechte Gründe) der Ansicht Ausdruck gegeben,[2] der Codex aureus sei in Corbie ausgeführt worden; da ist nun die obige Anrufung zu beachten, denn St. Petrus ist Patron von Alt-Corbie.

Der Codex kam später nach S^{t}-Dénis, wahrscheinlich nach dem Ableben Karls II., welcher einen Theil seiner Bibliothek eben jenem Kloster vermachte (s. das Testament bei Baluze, Misc. 2, 214). Nach einer schon im 11. Jahrhundert verbreiteten Tradition (vgl. Sanftl a. a. O. 21 f.) wurde er durch Kaiser Arnulf an das Kloster St. Emmeram in Regensburg, das sich ja auch sonst der kaiserlichen Huld in reichstem Masse erfreute, geschenkt und blieb hier bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts. Der Mönch Arnulf (im 11. Jahrhundert lebend) beschreibt in seinem Buche über die Wunder des heil. Emmeram (1, 5 bei Mabillon, A. SS. 7, 107) unter den verschiedenen

---

[1] Die Lesung verdanke ich Herrn Prof. Dr. Ruess in München, welcher so gütig war, den Codex selbst einzusehen. Die tironischen Schriftzeichen (bei Traube nicht erwähnt) haben folgende Gestalt:

Prof. Ruess schreibt: Ich kann meine Lesung für sicher ansehen. Denn wenn auch die ersten zwei Wörter Schwierigkeiten machten, so sind sie mit Rücksicht auf Kopp II, p. 535 (sancti) und p. 292 (Petrus) nicht anzuzweifeln.

[2] In der Publication der Trierer Adahandschrift.

kostbaren Geschenken des Kaisers aus dem Pfalzschatze auch einen Evangeliencodex: ‚cubitalis, opere, pretio, pondere siquidem talis, ut ei non facile inveniri possit aequalis', der wohl, besonders wenn man an die alte Bezeichnung ‚aureus' denkt, kein anderer sein wird als der jetzt in München bewahrte. Ausserdem werden jene ‚evangeliorum libri plenarii', aus deren Zahl unser Codex besonders herausgehoben wird, ausdrücklich als auro et gemmis tecti, scripti, picti, ac omnimodis ornati genannt.

Im 10. Jahrhundert wurde die Handschrift auf Befehl des damals regierenden Abtes Ramvold einer Restauration durch Aripo und Adalpert unterzogen, wahrscheinlich auch frisch eingebunden. Hievon gibt die am Ende des Codex (in einem Streifen unter den karolingischen Schreiberversen) stehende, in einer ziemlich kindlichen Geheimschrift abgefasste Inschrift Kunde: ‚Domni abbatis Ramvoldi iussione hunc librum Aripo et Adalpertus annovaverunt. Sis memor eorum.' Damals wurde auch ein neues, in verschiedener Hinsicht sehr interessantes Titelblatt vorgesetzt. Es zeigt den Abt Ramvold in einer Raute, deren Ecken von vier Kreisen ausgefüllt werden, in denen sich die vier Cardinaltugenden: Prudentia, Misericordia, Sapientia, Justitia als Brustbilder von Frauen mit gelöstem Haar befinden. Die Ecken der äusseren Umrahmung (in welcher der imitirte bunte Steingrund für die Zeit charakteristisch und bemerkenswerth ist) bilden die vier Evangelistensymbole. Es ist das wohl eine Arbeit jener beiden Miniatoren, die auch einzelne Figuren übermalt haben.

Das Wichtigste für uns sind aber die Tituli. Sie entsprechen wörtlich jenen Versen des Pariser Codex, deren alcuinischer Ursprung durch die ganze Mache, sowie durch den Inhalt jenes Codex verbürgt, von zwei Autoritäten wie Sickel und Dümmler anerkannt ist. Sie erläutern kurz, in der Weise des karolingischen Titulus, die beigegebene Miniatur.

Dieser Umstand führt mit Nothwendigkeit auf den Schluss, dass der Münchener Codex aureus nichts Anderes als eine nahezu wörtliche Copie jenes uns verlorenen Alcuin-Evangeliars ist.

Die einzige Abweichung, welche durch die Bestimmung des Buches für den Kaiser hinlänglich gerechtfertigt erscheint, ist die Einfügung eines Dedicationsbildes, welches Karl II.

(ausdrücklich als Sohn Ludwigs und der Judith im Titulus bezeichnet) unter einer dreitheiligen Arkadenstellung zwischen zwei Waffenträgern, ferner den Gestalten der huldigenden Francia und Gotia thronend, zeigt, während über ihm die Hand Gottes und zwei Engel erscheinen (s. den Kupferstich bei Sanftl a. a. O.). Es wäre nicht unmöglich, dass ein ähnliches Bild auch in dem Alcuin-Evangeliar sich befunden hätte; allerdings ist uns ein Beispiel aus den mit Sicherheit auf Karls d. Gr. Zeit zurückzuführenden Miniaturhandschriften nicht bekannt. Die sogenannten ‚Dedications'-Bilder, die übrigens schon die spätere Antike (Dioskorides in Wien) kennt, beginnen erst mit seinen Nachfolgern.

Gehen wir nun zur Betrachtung der einzelnen Miniaturen über.[1]

Auf fol. 6 v. (das Blatt wurde offenbar beim Einbinden — wohl gelegentlich jener Restauration im 10. Jahrhundert — verkehrt eingesetzt; denn der entsprechende Titulus Alcuins bezeichnet die Darstellung ausdrücklich als in fronte codicis stehend) befindet sich eine majestas Christi. In einer spitzovalen Mandorla sitzt der Erlöser auf der Weltkugel mit Buch und Hostie (?), also völlig im Apsidentypus. Die Miniatur zeigt ein eigenthümlich ornamentales Compositionsprincip, auf das wir weiter unten des Näheren eingehen. Die Mandorla hat nämlich eine rautenförmige Einfassung, deren Ecken durch Halbkreise ausgeweitet sind, in denen sich die vier grossen Propheten befinden, während ausserhalb derselben in weiteren Compartimenten die vier Evangelisten mit ihren Symbolen dargestellt sind. Das Widmungsbild des Ramvold ist offenbar davon beeinflusst. Der Gegenstand selbst findet sich schon im Codex von Monte Amiata in Florenz (bei Garucci, Storia dell' arte crist., tav. 125—127), der jetzt von De Rossi als dem Anfang des 8. Jahrhunderts angehörig nachgewiesen wurde (s. Kiersch's Bericht in der Röm. Quartalschrift. 1888, 224), ferner sehr früh in einem Apsismosaik des 4. Jahrhunderts, welches Severus, Bischof von Neapel, ausführen liess

[1] Das Bild des Romuald, das Dedicationsbild, die Majestas und die Anbetung des Lammes neuerdings in guten Lichtdrucken in dem von der Verlagsbuchhandlung Albert herausgegebenen Werke: Kunstvolle Miniaturen und Initialen. Text von L. v. Kobell. München 1890.

(Gesta ep. Neap. 4). Es stellte den Salvator, mit den Aposteln thronend, dar; darunter die vier grossen Propheten mit Spruchbändern. Die Anordnung erinnert, jedoch nur im Allgemeinen, auch an das Dedicationsbild im Wiener Dioskorides; ähnliche Runde wie im Codex von Monte Amiata finden sich auch in spätantiken Handschriften, wie im Wiener Rufinus (bei Lambecius-Kollar) und im Codex Rossanensis.

Der Titulus Alcuins lautet völlig übereinstimmend mit demjenigen unseres Codex:

In fronte codicis isti versus habentur, ubi
imago Christi et quattuor evangelistarum et IV.
prophetarum imagines continentur.

Ordine quadrato variis depicta figuris
Agmina sanctorum gaudia magna vident.
Ex quibus Isaias praecelso dogmate fretus[1]
Ieremias pariter domini miracula psallunt.
Iezechiel sedemque dei describit et ista
Et Danihel Christum narrat de morte recisum.
C. a. [Humanum Christi describit Matheus ortum
More boat Marcus frendenti voce leonis,
Mugit amore pio Lucàs in carmine Christi
Scribendo penetras caelum tu mente, Iohannes.]

Aus der Ueberschrift des Titulus geht klar hervor, dass auch im Alcuin-Evangeliar die Evangelisten dargestellt waren, und dies bekräftigt weiter die oben ausgesprochene Behauptung, dass die scheinbaren Zusätze im Codex aureus thatsächlich auch aus dem verlorenen Original stammen und von dem Copisten der Pariser Handschrift nur vergessen wurden. Bemerkenswerth ist ferner der Ausdruck ordine quadrato, der wohl auf die eigenthümliche Anordnung der Propheten und Evangelisten deutet, die jedenfalls schon dem karolinischen Original angehört.

Auf fol. 6 r (bei Alcuin ist es der zweite Titulus, wie ausdrücklich bemerkt ist, auf der Rückseite des Blattes, s. o.) befindet sich eine Anbetung des Lammes (nach Offenb. Joh. 7; vgl. Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschr. des M.-A. 55). Der Gegenstand ist uns aus den Mosaiken

[1] Divino munere fautus C. a.

von S. Paolo fuori und S. Prassede, sowie aus jenem merkwürdigen, nur in einem karikirten Stich Ciampini's erhaltenen Mosaik des Münsters von Aachen bekannt (Christus erscheint aber hier durchwegs in menschlicher Gestalt) und begegnet auch in einer jener kunstgeschichtlich höchst merkwürdigen Visionen Ansberts († 865; s. oben S. 12). Die Anbetung des Lammes durch die Aeltesten findet sich im Evangeliar von St-Médard in Paris.

In einem grossen Kreise, dessen Mitte einen achtstrahligen Stern zeigt, sind im Halbrunde die 24 Aeltesten, bärtige Männer, angeordnet, die, von ihren Sitzen aufspringend (eine merkwürdige Uebereinstimmung mit dem Aachener Mosaik), ihre Kronen dem Lamme darbringen. Dieses steht in einem kleineren Kreise, den Fuss auf eine Rolle gestützt; rechts ist ein Kelch auf Postament sichtbar. Der Kreis ist durch einen sphärischen Streifen in Gold und Violett von dem grösseren getrennt. In den beiden unteren Zwickeln befindet sich Neptun mit Urne und Dreizack, sowie Tellus mit zwei Füllhörnern, ganz in antiker Auffassung.

Der Pariser Titulus lautet:

Isti in altera pagina, ubi agnus pictus, et XXIV seniores et terra et mare.

Omnia quae praesens tellus producit alendo
Et maris haec facies limbo circumvenit amplo.
Agne, deum solio semper venerantur in alto,
Sanguine qui fuso tensisti crimina secli[1]
In cruce, tu Karoli detergas vulnera regis.[1]
C. a. [Cana caterva cluens vatum et venerabilis ordo
Coetus apostolicus sertis caelestibus instans
Laudat, adorat, amat, devoto pectore timet.
Et princeps Karolus vulta speculatur aperto
Orans, ut tecum vivat longaevus in aevum.]

Sowohl in den Versen des Pariser Codex als im Zusatze des Codex aureus ist Karl erwähnt. Obwohl gerade der letztere Zusatz auf eine bildliche Darstellung zu deuten scheint, findet sich doch nichts dergleichen in der beigegebenen Miniatur;

[1] Diese zwei Verse fehlen im Cod. aur.

sie fehlte also wohl auch in dem alcuinischen Vorbild. Einen wichtigen Anhalt zur Zeitbestimmung des letzteren gibt aber die Bezeichnung Karls des Grossen als rex; der Codex wurde also vor 800 angefertigt. (Alcuin kam bekanntlich 782 zuerst ins Frankenreich und nahm dort seit 796, als Abt von St. Martin in Tours, seinen ständigen Aufenthalt).

Es folgen weiter:

3. Auf fol. 65 das Agnus Dei innerhalb der Evangelisten-zeichen. Der Titulus Alcuin's, in völliger Uebereinstimmung mit dem Münchener Codex, besagt:

Item in alio loco ubi agnus solus pictus habetur
Hunc Moyses agnum monstravi[1] lege futurum
Cunctis pro populis perferri[2] vulnera mortis.

Wieder kommen wir hier auf die Spuren Alcuin's. Die berühmte, auf diesen zurückgehende Bibel der Bamberger Bibliothek zeigt auf fol. 339 v (s. die Publication von Leitschuh, Aus den Schätzen der königl. Bibliothek etc. Bamberg 1888) das Lamm mit Kreuznimbus und Kelch in einem Kreise auf grünem Grund, darüber gekreuzt Lanze und Essigrohr. Wieder begegnet uns hier jenes merkwürdige Compositionsprincip. Die Raute, die den Kreis einschliesst, zeigt in den vier Ecken die Evangelistensymbole; in der äussersten rechteckigen Umrahmung befinden sich (in den durch die Raute entstehenden Dreiecken) die vier grossen Propheten in Medaillons, welche offenbar Münzen nachahmen.

4. Im Beginn des Johannes-Evangeliums folgt dann die Hand Gottes in einem sehr reich ornamentierten Kreise. Die Verse lauten:

Ubi dextera Christi est pieta.

Dextera quae[3] patris mundum ditione gubernat
Et natum caelos proprium transvexit in altos.[4]

Auch die Bamberger Bibel zeigt auf fol. 6 die Hand Gottes in einer Initiale D.

---

[1] Monstravit C. a.
[2] Sufferri C. a.
[3] Haec C. a.
[4] Protegat et Karolum semper ab hoste suum C. a.

Damit enden die Darstellungen des Alcuin-Evangeliars. Zu Ende des Johannes-Evangeliums befand sich dort noch ein Distichon auf Karl den Grossen:

In finem Iohannis Evangelistae.[1]
Et princeps Karolus, sancto qui more benignus,
Illius hic codex enitet actus ope.

Ist damit — was aber kaum anzunehmen ist — eine Darstellung verbunden gewesen, so wäre ihre Fortlassung im Codex aureus ganz natürlich. Doch belehrt uns dieses Distichon, dass die Handschrift, was übrigens schon aus jenen oben citirten Versen hervorgeht, auf Veranlassung Karls und vielleicht für seinen eigenen Gebrauch entstanden ist.

Dagegen hat der Codex aureus ein Distichon der ursprünglichen Schreiberverse herübergenommen:

In fine libri loquuntur scriptores:
(Cod. Paris.)
Hactenus in sanctum sulcando movimus aequor
Littoris ad finem nostra carina venit.

Leider hat die Pariser Handschrift, welche, wie wir sahen, die Tituli nur auszugsweise und fragmentarisch wiedergibt, die Namen der ursprünglichen Schreiber, welche wohl auch die Miniatoren waren, nicht aufbewahrt.

Der Münchener Codex bringt noch von fol. 7 v. an Canonestafeln mit den traditionellen Vögeln auf den Giebeln (wie solche auch die Bamberger Bibel von fol. 335 v. an aufweist), auf fol. 17 Marcus zwischen zwei thurmartigen Schränken mit Bücherrollen; auf fol. 17 v. den Löwen innerhalb der vier apokalyptischen Symbole; auf fol. 40 v. Christus innerhalb dieser letztern. Ob diese Darstellungen auch dem Alcuinevangeliar angehören, ist natürlich nicht sicher; indessen möchte ich, im Hinblick auf die lückenhafte Ueberlieferung der Pariser Tituli, die Frage nicht unbedingt verneinen.

Die Ornamentik des Codex ist durchaus antikisirend und nähert sich hierin der Bamberger Bibel, während die ebenfalls mit Wahrscheinlichkeit auf Alcuin zurückgehende Bibel der

[1] Dieses Distichon fehlt im C. a.; es klingt aber, wie auch Traube bemerkt, an die eingangs citirten Schreiberverse: Per denis annis etc. an.

Kantonsbibliothek in Zürich stellenweise irische Einflüsse zeigt, die ja in der Umgebung des Angelsachsen Alcuin erklärlich sind (fol. 334 v. Ein I mit geschnäbeltem Thierkopf, in der bekannten irischen Manier punctirt, desgleichen fol. 130 ein V, fol. 157 v. ein A).

Die Initialen unseres Codex zeigen ein ganz einfaches Geriemsel von frühkarolingischem Gepräge (charakteristisch ein P auf fol. 3 v.; eine andere Initiale bei Sanftl a. a. O. abgebildet). Trotz der Pracht der Ausstattung (Purpurpergament, Goldschrift) begegnen wir hier noch nicht jenen prachtvollen, seitengrossen Initialen, welche die spätere karolingische Kunst auszeichnen und deren vollendetste Repräsentanten sich in der Bibel von St. Paul (St. Callisto, wahrscheinlich auch auf Karl II. zurückgehend) finden. Auch darin nähert sich unser Codex den frühesten Leistungen der Tourer Schule, wie denn jene beiden auf Alcuin zurückgehenden Handschriften in Bamberg und Zürich betreffs der Initialen eine grosse Sparsamkeit zeigen.

Fassen wir die gewonnenen Resultate kurz zusammen, so ergibt sich folgendes: Im Auftrage Karl des Grossen liess Alcuin ein mit Miniaturen geschmücktes Evangeliar, das er selbst mit Inschriften versah, anfertigen, wahrscheinlich doch in der von ihm begründeten Schreibschule des Martinsklosters zu Tours. Die Entstehungszeit des Codex würde in die Jahre 796 bis 800 fallen. Zu welchem Zwecke er bestimmt war, ob zum persönlichen Gebrauche des Königs oder als Geschenk für ein Kloster oder eine Kirche, lässt sich nicht mehr ermitteln. 870 benützten ihn die beiden Presbyter und Miniatoren Berengar und Linthard als Muster für ein Evangeliar, das für Karl II., der uns ja überhaupt als eifriger Förderer der Miniatorenkunst bekannt ist, bestimmt war. Diese Copie ist die jetzt in München bewahrte Handschrift, das Original Alcuin's ist aber verschollen; nur jener Pariser Codex hat uns die Reste seiner Tituli erhalten und uns eben dadurch die Möglichkeit geboten, die Copie als solche zu erkennen.

Nach zwei Richtungen hin ist dieses Ergebniss interessant. Die Vorliebe des Mittelalters für das simile, für das Schema ist ja eine bekannte; hierin ist grossentheils der Grund des streng conservativen Charakters, den die Kunst des frühen Mittelalters trägt, zu suchen. In ganz ähnlicher Weise, wie der

Notar eine Urkunde älterer Zeit als Formel benützt und sie den bestehenden Verhältnissen gemäss (dies nicht einmal immer) modificirt, wie der bauverständige Mönch den Plan seines neuen Klosters demjenigen irgend eines berühmten Musterklosters entlehnt, so folgt auch der Maler, Miniator oder Freskant mehr oder minder genau dem ihm gerade erreichbaren Vorbild. Sehr belehrend ist dafür die Art, wie z. B. der Maler des von Beissel herausgegebenen Aachener Codex verfährt. Er soll ein Dedicationsbild für Otto III. malen, er hat aber augenscheinlich kein anderes Vorbild als eine Majestas Christi, so setzt er denn an Stelle des Erlösers frischgemuth den Kaiser. Nicht einmal in byzantinischen Handschriften finden wir eine derartige unerhörte Glorificirung, die eben ganz naiv gemeint und von einer orientalischen προσκύνησις himmelweit entfernt ist.

Am weitesten geht diese naive Aneignung des Aelteren in unserem Codex. Eine Handschrift, die auf Befehl Karls des Grossen verfertigt wurde, wird mit geringen Veränderungen auf seinen Enkel Karl II. übertragen. Erinnern wir uns, dass im 10. Jahrhundert auch in Byzanz ältere hellenistische Codices (Psalterium in Paris) einfach copirt und desshalb lange Zeit für Kunstdenkmäler dieser Zeit gehalten wurden. Aehnliches mag bei so mancher frühmittelalterlichen Handschrift der Fall sein; es lehrt uns dies aufs neue, mit Schlüssen aus Miniaturen der älteren Zeit sehr vorsichtig zu sein.

Anderseits erhalten wir hier eine Miniaturhandschrift aus der Zeit Karl des Grossen und in seiner unmittelbaren Umgebung entstanden, zurück. Die Geschichte der Miniaturmalerei unter diesem ist ja ohnehin dürftig genug; zumal von den sogenannten Alcuinsbibeln ist ja nur mehr das Züricher und Bamberger Exemplar unangefochten. Besonders der letzt genannten, wie überhaupt den übrigen Handschriften aus der Zeit Karls, stellt sich aber unser Evangeliar ganz zur Seite. Wir finden hier dieselben mystisch-symbolischen Scenen, die neben dem Fehlen des eigentlich historischen Bildes für diese Periode so charakteristisch sind,[1] dann einfache, fast ornamental gedachte Darstellungen, wie die Hand Gottes, das Lamm etc. Auch das

[1] Vgl. das in der Einleitung, S. 25 ff. Gesagte.

Evangelistenbild, das gerade in dieser Zeit (Wiener Evangeliar) so bedeutend hervortritt, scheint im Original nicht gefehlt zu haben.

Höchst merkwürdig und neu ist dagegen eine Erscheinung, die uns in diesem Codex klar ausgeprägt vor Augen tritt, ich meine die völlig ornamentale Anordnung einzelner Scenen (Majestas Christi, Anbetung des Lammes) in Kreisen und Streifen. Diese Eintheilung kann unmöglich aus der grossen Kunst herkommen, sondern erinnert eher an jene Darstellungen nicht erzählenden, sondern einfach repräsentativen Charakters, welche auf den frühmittelalterlichen Reliquiarien vorkommen. Schon in karolingischer Zeit finden wir ja diese Anordnung, unter Anderem auf den beiden Fulder Reliquiarien, deren Tituli, von Hraban verfasst, uns erhalten sind (carm. 66 und 72 in Dümmler's Ausgabe). Und an eine solche Darstellung, etwa auf dem Deckel eines Reliquiars, erinnert auch die Miniatur der Bamberger Bibel, das Lamm mit den Propheten und Evangelisten, welche wir oben erwähnt haben. Hier ist aber dies Princip, meines Wissens zum ersten Mal, auf Bilder erzählenden Inhalts angewandt. Durchaus abweichend davon ist ja das antike Rahmenbild, das sich in der Miniatur mit überwiegender Macht bis zum ersten Jahrtausend und darüber hinaus — in der byzantinischen Kunst bis zu ihren Ausgang — behauptet.[1]

Um diese Zeit macht sich ein höchst bedeutsamer Umschwung nicht blos im Inhalt, sondern auch in der Form der nordischen Kunst geltend. Jenes eigenthümliche, architektonische Princip mit seinen Untertheilungen und Einrahmungen tritt nunmehr auch in der grossen Kunst hervor. Wir sehen aber, dass es nichts völlig Neues ist, dass seine Wurzeln schon in die frühkarolingische Zeit zurückreichen. Etwas ganz Analoges begegnet uns ja in der eigenthümlichen Veränderung des künstlerischen Gedankeninhaltes. Es ist die typologische Richtung, welche nach der Wende des ersten Jahrtausends herrschend wird. Und auch deren Wurzeln reichen in viel

[1] Ich verdanke es meinem verehrten Lehrer Herrn Prof. Wickhoff, auf diese eigenthümliche Erscheinung, namentlich in den Handschriften Heinrichs II. aufmerksam geworden zu sein.

frühere Zeit zurück. Schon dem 6. Jahrhundert gehören die bekannten Tituli des Helpidius Rusticus (deren philologische Untersuchung sehr noth thäte) an und im 7. Jahrhundert hören wir von den typologischen Gemälden, welche Abt Benedict aus Rom für seine Paulskirche in Jarrow mitbrachte (Beda, Gesta abb. Wiremuth. 1, p. 720 C bei Migne 94). Im 9. Jahrhundert erwähnt Hraban einen typologischen Cyklus in einer Fulder Kapelle (carm. 61 bei Dümmler). Gerade in den grossen Cyklen der karolingischen und ottonischen Kunst tritt aber die typologische Anordnung vor der parallelistischen (die ja schliesslich auch einen typologischen Grundgedanken hat) gänzlich zurück und erobert sich die Kunst erst um 1000, ungefähr gleichzeitig mit der grossen stilistischen Ausbildung in der Architektur. Von da ab beginnt jene Kunst, die wir als die eigentlich ‚mittelalterliche' bezeichnen.

Dieses eigenthümliche architektonische Princip[1] findet sich nun auch im 10. Jahrhundert im Evangeliar Otto III. in München, Cimel. 58 (vgl. die Darstellung des Matthäus auf fol. 25 v., des Marcus auf fol. 94 v.), in einem Evangeliar zu Bamberg, wahrscheinlich aus derselben Zeit (Stadtbibl. A II, 18, fol. 9. Majestas Christi; fol. 154. Christus thronend, die vier Elemente, darunter die Taufe und Darstellung im Tempel (?) fol. 155. Die Geburt, Verkündigung und Verklärung in vier Compartimenten). Im 11. Jahrhundert bieten besonders der Regensburger Codex der Uota in München, no. 13601 (fol. 1 v. die Hand Gottes mit den vier Tugenden; fol. 2 Dedicationsbild der Uota; fol. 3 v. die Kreuzigung; fol. 4 der heil. Erhard; fol. 5 v. Matthäus, fol. 41 v. 59 v. 89 v. Marcus, Lucas, Johannes); ein Missale in Bamberg (Ed. V, 4), auf fol. 1 die Darstellung der Himmelfahrt, fol. 2 v. die Marien am Grabe (vgl. dazu fol. 61 und 64), neben ganz einfachen Rahmenbildern aufweisend, besonders aber die merkwürdigen Codices Heinrichs II. (München, Cimel. 60; Bamberg, Ed. II, 182; II, 46) höchst charakteristische Beispiele.

[1] Aehnliches begegnet mitunter auch in irischen Handschriften, ist aber hier doch wohl aus dem überwiegend kalligraphischen Charakter dieser territorialen Kunst zu erklären. So z. B. in dem Evangeliar der Stiftsbibliothek zu St. Gallen (cod. 51, saec. VIII?), wo sich auf Fol. 266 die Kreuzigung, auf Fol. 267 das jüngste Gericht in einer merkwürdigen Eintheilung in rechteckige Felder findet.

Der Zusammenhang mit der karolingischen Kunst (Codex aureus) ist auch vorhanden. Jenes in Regensburg gemalte Evangeliar der Uota von Niedermünster zeigt eine ganz ähnliche angeordnete Scene wie in dem (damals schon in St. Emmeram bewahrten) Codex aureus. Auf fol. 89 v. sehen wir in einem grösseren Kreise oben einen kleineren eingesetzt, der das Brustbild Christi, darüber die Hand Gottes zeigt, rechts und links Engel. Eine Sternensphäre trennt diese Darstellung von der untern (grösseren) Kreishälfte, in dem sich Oceanus mit einem Delphin, Tellus als nacktes Weib mit Schlange befinden.

Namentlich jenes prachtvolle Missale Heinrichs II. (München, Cimel. 60) ist aber, wie schon Kugler bemerkte, unter unmittelbarer Einwirkung des Codex aureus, wahrscheinlich in St. Emmeram selbst entstanden. Das zweite Dedicationsbild (fol. 11 v.), die Darstellung der Hand Gottes (fol. 21), des Lammes (fol. 21 v.) stimmen mit jenem auffallend überein. Neu ist dagegen der gemusterte Teppichgrund in den beiden Dedicationsbildern, sowie bei einzelnen Initialen (vgl. das D auf fol. 23). Es ist derselbe Teppichstil, welcher auch die um diese Zeit bedeutend und bemerklich werdende Glasmalerei beherrscht.

Vollständig ausgebildet erscheint ja dieses Princip eben in der ungefähr seit dem 11. Jahrhundert sich eigenthümlich entwickelnden nordisch-mittelalterlichen Kunst, sowohl in der Wandmalerei (ich erinnere z. B. an den ‚Thron Salomonis' im Dom von Gurk), als besonders in Glasgemälden und Textilarbeiten. Obwohl in der Miniaturmalerei das einfache Rahmenbild sich immer forterhält, sehen wir auch hier den neuen Stil zu völliger Herrschaft gelangen. Es ist namentlich eine ganz besondere, für das spätere Mittelalter höchst bedeutsame Gruppe von Handschriften, die sogenannten Bibliae pauperum, welche uns diesen Ornamentstil voll entwickelt zeigen (vgl. die Beilagen zu Heider's Abhandlung über die christl. Typologie im Jahrbuch der Central-Commission 5, 1861 und die Publication der Handschrift aus St. Florian von Heider und Camesina, Wien 1863). Endlich sind hier als ebenso charakteristische Repräsentanten dieses Stils die rheinischen Emails des 11. bis 13. Jahrhunderts zu nennen, die aber für sich allein eine be-

sondere Behandlung beanspruchen würden. Ausgezeichnete Muster bieten die Deckel des Tragaltars des heil. Mauritius und des Reliquiars des heil. Andreas, beide in der Pfarrkirche zu Siegburg (E, aus'm Weerth, Kunstdenkm. in den Rheinl. T. 47 und 49), aus dem 11. und 12. Jahrhundert, sowie der auch durch seine ausführlichen historischen Darstellungen bedeutende Heribertusschrein (Anfang des 13. Jahrhunderts) in der Abteikirche von Deutz gegenüber Köln (Aus'm Weerth, T. 43).

II. Darstellungen profanen Inhalts.

Bei Gelegenheit des christlich-antiken Palastbaues haben wir schon von der Ausschmückung desselben durch historische Cyklen geredet. Es bleibt uns daher hier noch ein weiteres höchst wichtiges Gebiet profan-historischer Darstellung zu untersuchen übrig, das Porträt, so weit von einem solchen in der Verfallzeit der Antike überhaupt die Rede sein kann.

Eine weitere, zu allen Zeiten fruchtbare Gattung profaner Darstellung ist die Allegorie mit der verwandten Personification, aus der Antike her in die fränkische Zeit fortdauernd, trotz der Opposition in den Libri Carolini. Namentlich eine allegorische Gestaltung, ihrem Gedankeninhalt nach der Antike, der bildlichen Form nach möglicherweise der karolingischen Zeit angehörig, nimmt schon durch ihren Entwicklungsgang und ihre lange Dauer unsere Aufmerksamkeit besonders in Anspruch. Wir verfolgen die Darstellung der Encyklopädie bis in die Barockzeit.

Ist die malerische Darstellung dieser Allegorie vielleicht Eigenthum der späteren Zeit (obschon dies sehr zweifelhaft ist), so tritt uns der Einfluss der Antike, nicht nur dem Inhalt nach wie dort, sondern auch der Form nach, scharf ausgeprägt in den Personificationen entgegen. Die Veränderung und Wandlung, die jedoch in diesen Typen allmählig vor sich geht, können wir aber am besten an zwei Personificationen beobachten, die deshalb im Folgenden herausgegriffen worden sind, an der Darstellung der Tellus und der Meerestiefe Abyssos.

1. Porträtdarstellungen.[1]

Die Gepflogenheit der altchristlichen Zeit, die sich übrigens auch darin nur der Antike anschliesst, die Gräber heiliger Personen mit deren Bildnissen zu schmücken, ist bekannt.[1] Von eigentlichen Porträts kann ja hier schon des Zeitabstandes wegen keine Rede sein; wir wollen daher im Nachfolgenden zunächst nur auf solche Darstellungen eingehen, bei denen es auf Porträtähnlichkeit, soweit dies eben bei dem damaligen Stande der Kunst möglich, abgesehen war.

Es bedarf keiner Erinnerung, auf welcher hohen Stufe das Porträt in der vorhergehenden Periode stand. Die Münzen der hellenistischen Königszeit, die Graf'schen Porträts aus El Fayûm in ihrer zum Theil meisterhaft realistischen Behandlung, die römische Porträtplastik bieten dafür die schönsten Belege. Aber mit dem allgemeinen Kunstvermögen beginnt gegen Ende des 3. Jahrhunderts auch dieser Zweig der Darstellung sich dem Verfall zu nähern. Die fortlaufende Reihe der römischen Kaisermünzen gibt hierüber am besten Aufschluss. Unter den Constantinern wird das Porträt schon leblos und schematisch, hat aber doch immer noch individuellen Ausdruck, gegen Ende des 4. Jahrhunderts jedoch bricht die Barbarei auch hier herein, das Aussenwerk, die prunkvolle Kleidung, Krone, Schild, Speer, Scepter sind das Wesentliche, hinter dem die in byzantinischer Zeit zu einer fast unglaublichen Verzerrung gelangte Thronpuppe verschwindet.

In der grossen Kunst ist dieser Verfall freilich ein langsamerer; noch von Justinian haben wir in den Mosaiken von St. Vitale ein leidliches Porträt. Aber nach dem 6. Jahrhundert gelangt auch hier die Schablone zur Herrschaft; wie in den langen Heiligenzügen des Malerbuchs von Athos die einzelnen Figuren nach Schnitt und Farbe des Haares, des Bartes, nach den allgemeinsten Kennzeichen, wie Jugend und Alter, unterschieden werden, so beschränkt sich auch das Porträt darauf,

---

[1] Der Aufsatz von P. Clemen, ‚Ueber die Porträtdarstellungen Karls des Grossen', der neben fleissigen Zusammenstellungen manches Unrichtige enthält, kam mir leider zu spät in die Hände (Zeitschr. des Aach. Gesch.-Ver. XI).

den einmal gewonnenen Typus mit einzelnen besonders hervorstechenden Merkmalen auszustatten.

Ist solches bei der so wohl conservirten Kunst des Ostens der Fall, so gilt dies natürlich in gesteigertem Masse von der barbarisirten des Westens.

Sehen wir von den rohen Siegeln der Merowinger, den noch roheren Producten der gothischen Münzstempelschneider in Italien und Spanien ab, so können wir von Porträtdarstellungen, soweit dieselben nämlich erhalten sind, erst bei den Nachfolgern Karls des Grossen reden. Von diesem selbst haben wir kein sicher überliefertes Porträt — denn weder die kleine Reiterstatue aus Metz,[1] noch viel weniger die in einem Stich des 17. Jahrhunderts überlieferte Darstellung aus dem lateranischen Triclinium[2] kann meines Erachtens auf Authenticität Anspruch machen — desgleichen von seinem Nachfolger Ludwig. Hingegen haben wir in den Dedicationsbildern der für die fränkischen Herrscher geschriebenen Miniaturhandschriften Porträts von Lothar I. (Sigilaus-Evangeliar in Paris, Psalter in der Bibl. Ellis und White in London) und ganz besonders von Karl dem Kahlen (Viviansbibel, Sacramentar von Autun, Pariser Psalter, Codex aureus von St. Emmeram, Gebetbuch der Münchner Schatzkammer, Bibel von St. Paul Fuori, die ihm wahrscheinlich auch und nicht Karl III. angehört). Eine Zusammenstellung dieser letztern grossen Porträtreihe ist für die Erkenntniss, wie wenig man damals im Porträt leisten konnte, lehrreich.

---

[1] Ich vermag ihren karolingischen Ursprung trotz der eingehenden Auseinandersetzungen E. aus'm Weerth's (Die Reiterstatue Karls des Grossen, Bonn 1885) nicht zu erkennen. Inzwischen ist durch G. Wolfram (Die Reiterstatuette etc., Strassburg 1890) die Statuette als ein Werk des 16. Jahrhunderts urkundlich nachgewiesen worden. Clemen (a. a. O. S. 222) bespricht auch eine Statue, ehedem zu Lorsch, durch eine Inschrift als Porträt Karls beglaubigt, welche er als ein Werk der ‚frühesten karolingischen Kunst' ansieht. Hier möge man sich wieder des im Vorwort Gesagten erinnern. Clemen ist unzuverlässigen Gewährsmännern gefolgt und hat die Stelle in Helwich's Antiqu. Laurichaim. (bei Joannes, Rer. Mog. Tom. novus. III, 20) nicht nachgesehen, wie schon das falsche Citat beweist. Denn dort ist von keiner statua, sondern der statura Karls die Rede, einem eisernen Masse, welches die Grösse des Kaisers angab.

[2] Garucci IV, tav. 283.

Ganz vereinzelt steht das Bildniss Alcuin's in der Bamberger Bibel, das offenbar eine römische Goldmünze nachbildet; irgend welche Aehnlichkeit ist bei dieser flüchtigen Darstellung nicht einmal beabsichtigt.

Auch das Künstlerporträt ist in der karolingischen Zeit schon vertreten. Auch dieses ist uns ja schon aus der Antike bekannt; das interessanteste Beispiel dürfte das Selbstbildniss des Phidias auf dem Schilde seiner Athene sein.[1]

In gewisser Beziehung gehört hieher die Darstellung in Hraban's künstlichem figurirtem Gedicht ‚De laudibus s. crucis',[2] wo er sich selbst zu Füssen des Kreuzes knieend (ganz ebenso kniet Karl II. im Münchner Gebetbuche vor dem Gekreuzigten) abgebildet hat. Es erinnert dies an die mystischen Darstellungen der späteren Kunst, des Trecento, Fiesoles, wo ja namentlich der heil. Franz mit Vorliebe so dargestellt wird.

Im Psalter Folchard's zu St. Gallen ist der Maler, sowie der Abt Hartmuot dargestellt, wie sie das Buch dem Herrn darbringen, und ebenso erscheint auf dem grossen Altar in St. Ambrogio zu Mailand der Künstler desselben, Wolvinus.

Aus den literarischen Nachrichten gewinnen wir aber schätzenswerthe Beiträge zur Geschichte des Porträts in dieser Zeit.

Wie man die Heiligengräber mit Bildnissen schmückte, so empfing auch das Privatgrab, einer uralten Sitte gemäss, die wir schon aus den hellenistischen Gräbern Aegyptens und den römischen Sarkophagen kennen, den gleichen Schmuck.

Hier kann ein zwar später, aber durchaus verlässlicher Bericht genützt werden, welcher uns nach Salzburg führt. Beim Umbau von S. Peter 1181 fielen nämlich aus einer Mauer Steine heraus und Vorübergehende entdeckten in der so entstandenen Höhlung Spuren einer alten Malerei auf Goldgrund. Die Canoniker forschten der Sache nach und fanden so das alte Grab des Bischofs Virgilius (764—784), welches mit dem Bild desselben, einer ihn als Erbauer des Doms nennenden Inschrift und der Angabe seines Todestages versehen war.[3]

---

[1] Vgl. Conze in der Arch. Zeitg. 1865, 33 ff.
[2] Unkritische Ausgabe von Henze, Leipzig 1847.
[3] Mirac. s. Virgilii. M. G. SS. XI, 88.

Eine interessante Analogie hiezu bietet das Grab Karls des Grossen im Aachener Münster, über das wir durch Einhart gut unterrichtet sind.[1] Auf einem ‚vergoldeten', d. i. wohl mosaicirten Bogen befand sich die ‚imago' (Einhart sagt nicht, ob Porträt) und die Grabschrift.

Noch im 12. Jahrhundert war diese Darstellung erhalten. Damals schrieb ein Mönch die Mirakelgeschichte des kurz vorher durch Friedrichs I. Bemühungen canonisirten Kaisers. Er erzählt, dass ein Cleriker sich unterfing, in der Gruftkapelle (sacrarium) vor dem Bildnisse Karls zu schlafen, und deshalb mit dem Tode (!) bestraft wurde. Auch an einer andern Stelle (c. 3) wird die ‚effigies' des Kaisers erwähnt. Ueber die Art der Darstellung erfahren wir leider nichts Näheres.[2]

Eine Porträtdarstellung eigenthümlich historisch-repräsentativen Charakters befand sich am Giebel der von Erzbischof Ebo (816—845) restaurirten Kathedrale von Rheims.[3] Hier sah man Kaiser Ludwig I. und Papst Nikolaus V., der ihn 816 in Rheims gekrönt hatte. Zur Erinnerung an dieses Ereigniss wurde, wie aus dem erhaltenen Titulus hervorgeht, diese Darstellung, wohl ein Mosaik, angefertigt. Ob Ebo, der sich in der Inschrift als Bauherrn der Kirche nennt, ebenfalls abgebildet war, ist zweifelhaft. Man erinnert sich der bekannten Darstellung des Papstes Leo und Karls des Grossen im Triclinium des Lateran.

Aus mehreren höchst merkwürdigen Nachrichten, die aber nicht bezweifelt werden können, da sie gleichzeitig sind, erfahren wir von einer anscheinend entwickelten Porträtplastik in den nordwestlichen, bretonischen Gegenden Galliens, was um so sonderbarer ist, als hier doch der antike Einfluss nur sehr schwach sein konnte.

So hatte der Bretonenherzog Nomenoi, welcher Karl II. so viel zu schaffen machte, den Mönchen des bretagnischen Klosters Glonne eine Summe Geldes gegeben, damit sie seine Statue auf dem Giebel der Kirche, gegen Osten gewendet, aufstellten, zum Zeichen, dass er Karln nicht als Herrn an-

---

[1] V. Karoli, c. 31.

[2] Mirac. s. Karoli M., c. 2. A. SS. Jan. II, 890.

[3] Flodoardi Hist. Rem. eccl. II, 19.

erkennc. Die Mönche meldeten dies dem König, welcher von dem Gelde sein eigenes Bildniss ‚aus weissem Stein' fertigen liess, worauf Nomenoi wuthentbrannt das Kloster einäscherte (zwischen 848 und 851).[1]

Aus denselben Gegenden, ebenfalls von einem gleichzeitigen Schriftsteller, haben wir die Nachricht von einer goldenen Statue, welche der Normannenherzog Ragenar als Weihgeschenk nach S[t]-Gérmain-des-Près stiften wollte.[2] Und aus dem Kloster Fleury stammt ein ähnlicher, obschon späterer Bericht. Nach der Erzählung des im 10. Jahrhundert lebenden Aimoin befand sich hier, an der Nordwand der Marienkirche, der marmorne, in ‚alter Zeit' angefertigte Kopf des Dänenkönigs Rainald (um 864). Mabillon sah dort noch eine ‚effigies ad deridiculum insculpta', welche die Tradition für das Bild des nordischen Heerführers ausgab.[3]

In einem von Dümmler publicirten Titulus auf ein Gewand, das dem heil. Petrus nach Rom geschenkt wurde, haben wir eine Hindeutung auf eine in solch früher Zeit ganz singuläre Darstellung.[4] Die Verfertigerin des Gewandes, Peraht-suind, ihr Mann Sarhilo, sowie ihre Söhne und Töchter, die alle mit Namen aufgezählt werden, scheinen, den heil. Petrus verehrend, abgebildet gewesen zu sein. Darauf deuten besonders die Ausdrücke: Hic notantur nomina subter (v. 7) und post hos germanos incedunt ordine sacro . . . sorores (v. 9). Wir hätten also in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts im mittleren Deutschland — der Titulus stammt wahr-

---

[1] Versus de eversione monast. Glonnens. M. G. P. L. II, 147 (s. Dümmler's Einleitung):

v. 23. Turmam vocat monachicam multamque dat pecuniam
Iubet suam mox statuam effigiari splendidam.
v. 24. Quam ponerent pinnaculo ad Orientem patulo
signum quod esset, Karolum se non timere dominum
v. 25. Illi statim regi suo haec pertulerunt Karolo
Qui audiens superbiam miratus est audaciam.
v. 26. Tunc iussit ut pecuniam sibi disponerent totam
Illius albo lapide sculpta visus imagine.

[2] Mirac. s. Germani, auct. Aimoino (ca. 892). Mab., A. SS. III, 2, 104.

[3] Mirac. s. Benedicti, auct. Aimoino (ca. 1005). Mab., A. SS. VI, 372.

[4] Aus dem Cod. Vat. (fonds de la reine 469, s. X); s. Bethmann in Pertz' Archiv XII, 282.

scheinlich aus Fulda — ein vollständiges Familienbild, das einigermassen an spätere derartige Darstellungen mit religiösem Hintergrund, wie Kreuzigung, Verkündigung, Maria-Schutz etc. erinnert.

Eine Classe hiehergehöriger Darstellungen, die freilich nur als Idealporträts angesehen werden können, beansprucht besondere Aufmerksamkeit. Es sind die gemalten Bischofs- und Abtkataloge der Kirchen und Klöster.

Aehnliches war ja schon in der Antike üblich; es genügt, an die Ikonographien des Varro und Atticus, sowie an die Imagines des römischen Atriums zu erinnern.

In den grossen Basiliken Italiens treffen wir zuerst solche Porträtreihen, so die Papstmedaillons in S. Paul Fuori und die Bischofsbildnisse in S. Apollinare in Classe. Eine ähnliche Reihe hat Agnellus als Quelle für die Personsbeschreibungen der ravennatischen Kirchenfürsten benützt.[1] Aus Neapel wissen wir, dass Bischof Johannes (Mitte des 9. Jahrhunderts) die Leiber seiner Vorgänger in der Stefanskirche in Arcosolien beisetzen und über jedem Grabe das Porträt des Betreffenden anbringen liess.[2] Ein Gleiches that sein Nachfolger Athanasius in der Kirche des heil. Januarius.[3] Vielleicht sind diese Malereien identisch mit den jüngst von Galante an derselben Stelle aufgedeckten.[4]

Diese Gepflogenheit geht ja, auch im Norden, das ganze erste Jahrtausend der christlichen Zeitrechnung hindurch. Im 10. Jahrhundert haben wir die Abtreihe in der Kirche von Oberzell auf der Reichenau erhalten, von den Stifter- und Heiligenbildnissen in der Klosterkirche zu Benedictbeuern Kunde.[5]

[1] L. pont. Rav. c. 32 und 108.

[2] Gesta et Neap. c. 59. (Johannes) corpora quoque suorum praedecessorum de sepulcris, in quibus iacuerunt, levavit, et in ecclesia Stephania singillatim conlocans aptavit unicuique arcuatum tumulum ac desuper eorum effigies depinxit.

[3] ib. c. 63. (Athanasius) . . . ecclesiam s. Januarii in ipso cubiculo positam renovavit nobiliumque doctorum effigies in ea depinxit.

[4] Galante, I frammenti del catalogo figurato dei primi vescovi di Napoli scoperti nelle catacombe di s. Gennaro. Nap. 1888 (nach Repertorium 1889, 413).

[5] Vgl. oben S. 103 ff.

Auch die karolingische Zeit weist hierin keine Unterbrechung auf. Schon im 8. Jahrhundert erscheint eine solche Bischofsreihe in der Kathedrale zu Meaux.[1]

Nun hat Wattenbach[2] auf einen Salzburger Diöcesankatalog, die ‚versus de ordine comprovincialium episcoporum' hingewiesen und die einzelnen Bestandtheile desselben richtig als Tituli aufgefasst, welche anscheinend in einem von Erzbischof Liupramm zwischen 855 und 859 erbauten oder renovirten Bischofshofe gestanden haben.[3] Sowohl Liupramm († 854) als Anno von Freising († 875) und Erchenfred von Regensburg sind noch als lebend vorausgesetzt. Die Inschriften schmückten fünf Hallen, welche den Bischofsitzen Salzburgs und dessen Suffraganen Regensburg, Freising, Passau und Säben-Brixen entsprechen.[4] Offenbar dienten sie den Bildnissen der einzelnen, namentlich aufgeführten Bischöfe als Tituli.

Auffallend ist, dass die beiden letzten Bischofsreihen (Passau, Säben) nur bis in die Zeit Karl des Grossen gehen. In jeder ist statt des Namens des letzten Bischofs ein formelhaftes ‚ille' eingesetzt. Es macht, wie auch Wattenbach andeutet, den Eindruck, als handelte es sich um eine Erneuerung älterer Darstellungen, wobei man nicht alle Porträts mehr zu bestimmen vermochte. Die Ueberlieferung ist wohl überdem nicht die beste.

Eine zweite Bischofsreihe kennen wir aus Mainz. Doch ist der betreffende, von Hraban verfasste Titulus lückenhaft auf uns gekommen.[5] Die Deutung auf Mainz hat schon Brower aufgestellt; sie ist auch keinem Zweifel unterworfen. Die Inschrift selbst stand vielleicht im Mainzer Dom oder im dortigen Episcopium; in ihr sind zwei Gruppen von Bischöfen unterschieden: 1. vom Hunneneinfall bis zu Bonifaz (deren Regierungsdauer der Verfasser nicht bestimmen konnte; dies weist

---

[1] Nach der wahrscheinlich auf diese Stadt bezüglichen Inschrift: M. G. P. Lat. I, 115, 11.

[2] Geschichtsquellen, 5. Aufl. I, 274. Vgl. auch Dümmler im Neuen Archiv IV, 312; Arch. für österr. Geschichtsquellen XXII, 279.

[3] Gedruckt in M. G. P. Lat. II, 637.

[4] Vgl. no. 4: Pattaviensi ergo sedi est haec aula dicatu, und no. 3: Frisigensis enim haec aula vocata est.

[5] Hrab. carm. 46 (P. Lat. II).

doch wohl auf Unterschriften von Gemälden); 2. die Nachfolger des letztern. Hraban hat diese Verse wohl nach seiner Consecration 847 verfasst.

Ueber die Ausführung dieser Darstellungen haben wir keinerlei Kunde. Vielleicht waren sie Medaillons wie in S. Paolo fuori und in Oberzell. Aus dem 12. Jahrhundert haben wir eine merkwürdige Nachricht aus Monte Cassino, das auch in dieser Spätzeit, wie Süditalien überhaupt, streng an der alten Kunst festhält. Leo von Ostia erzählt nämlich,[1] dass ein Blitzschlag das Bild des Abtes Richer spaltete und herabwarf. Ausdrücklich wird bemerkt, es sei ein Tafelbild — in tabella depictum — gewesen. Da das Tafelbild auch in karolingischer Zeit fortdauert, so wäre ähnliches auch für Salzburg möglich.

2. Die Darstellungen der Encyklopädie, insbesondere der sieben freien Künste.[2]

Schon den älteren Griechen war der Ausdruck Encyklopädie für harmonische, auf einen gemeinsamen Mittelpunkt sich beziehende Welt- und Geistesbildung bekannt. Ausgebildet und zu der in die byzantinische Zeit fortgehenden Polyhistorie erweitert aber ward dieser Bildungsbegriff in der hellenistischen Periode der Diadochen, in der Zeit der grossen Bibliotheken, der kritischen und philologischen Arbeit. Bei den Römern, deren Bestreben doch zumeist auf das Praktische gerichtet ist, erfährt dies Princip manche Beschränkungen. Aber das grosse Wissen der Antike, das sich schon weit von der Sonnenhöhe des Hellenenthums entfernt hat, verkümmert in der Kaiserzeit mehr und mehr, aus innern und äussern Ursachen. Und so beobachten wir in den letzten Zeiten des weströmischen Kaiserthums allenthalben das Bestreben, in compendiöser Form die Trümmer antiken Wissens zu retten und — wieder zumeist für einen praktischen Zweck — für den Schulgebrauch zusammenzufassen. Ich brauche hier nur an Werke, wie des Ampelius

[1] Chron. Cas. III, 20.

[2] Die Dissertation von S. Ciampi über diesen Gegenstand (in Lettere di G. Boccaccio fior. 1827), citirt bei Crowe und Cavalcaselle, Ital. Malerei I, 117, war mir nicht zugänglich. Vgl. die umfassende Literaturzusammenstellung bei Clemen a. a. O. S. 216, Anm. 2.

Liber Memorialis, die Geschichtscompendien des Eutrop und Sextus Aurelius Victor u. A. zu erinnern. Das merkwürdigste Werk dieser Gattung sind aber entschieden die Nuptiae Mercurii et Philologiae des Martianus Capella, in denen uns zum ersten Male die Eintheilung des Schulwissens, der allgemeinen Bildung in die sieben freien Künste, das später sogenannte Trivium (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und Quadrivium (Arithmetik, Geometrie, Musik, Astronomie) entgegentritt. Diese Eintheilung ist sicher nicht das Verdienst des pedantischen und schwulstigen Schulmeisters Martian, sondern wahrscheinlich die verkümmerte und vertrocknete Form hellenistischer Schulbildung. Aber dieses Werk, welches recht eigentlich auf der Grenzscheide zweier Welten stehend von dem letzten Widerschein antiken Lebens und der Morgendämmerung der neuen theologisch-scholastischen Periode seltsam beleuchtet wird, ist eben für die ganze Folgezeit von unermesslichem Einfluss gewesen. Es ist das wahre Haus- und Handbuch des sogenannten Mittelalters, und es frägt sich, ob wir dem alten Grammatiker nicht grössten Dank schulden; wer weiss, ob in den Barbarenstürmen des 4.—8. Jahrhunderts das antike Wissen, wenn nicht in so übersichtliche und zugängliche Form gefasst, nicht ganz untergegangen wäre.

Auch die Kunst fand bei Martian Anknüpfungspunkte. Er lässt die einzelnen Wissenschaften, der allegorischen Einkleidung des ganzen Werkes gemäss, in umständlich beschriebenen Personificationen (eine Art der Darstellung, die der hellenistisch-römischen Kunst ja gleichsam im Blute liegt) auftreten. Aber erst in der karolingischen Zeit treffen wir auf künstlerische Reproductionen derselben, die, bezeichnend genug, eben an Martianus anknüpfen. Der Natur der Sache nach kennen wir keine solchen Darstellungen aus der Antike; steht doch Martian selbst am Ausgange derselben. Wohl aber kennen wir einen nahe verwandten Kreis von Darstellungen, der für unser Schema durch seine Entwicklung von grossem Interesse ist.

[1] Schon in dem bekannten Dialoge Lukians: Versteigerung der philosoph. Sekten (c. 2) antwortet der Ausrufer Hermes auf die Frage des Käufers, was der ausgebotene Sclave Pythagoras verstehe: Arithmetik, Astronomie, Geometrie, Musik (also das vollständige Quadrivium). Der Grammatiker Jul. Pollux unter Commodus kennt und nennt schon alle sieben Künste (Onomasticon ed. Dindorf IV, 16).

Es sind die Musen.[1] Ursprünglich Naturgottheiten, bildeten sie dann das Gefolge Apollos, des Sonnen- und Künstlergottes. Uns sind ja heute die Namen und Beschäftigungen der einzelnen Musen geläufig; die ältere griechische Zeit kennt dergleichen absolut nicht. Erst von der hellenistischen Zeit an können wir von einer Classification der einzelnen Typen sprechen, die aber durchaus willkürlich, dem Dichter oder Bildner eigenthümlich ist. Der bekannte Canon der neun Musen aber gehört erst der spätrömischen Periode[2] an und tritt uns ausgebildet in den sogenannten Musensarkophagen entgegen. Dass aber in der That ein geistiges Band zwischen dem antiken und mittelalterlichen Darstellungskreise existire, lehrt die interessante Thatsache, dass den neun Musen, ganz wie später den sieben freien Künsten, die hervorragendsten Vertreter der von ihnen beschützten Wissenschaften beigegeben wurden. So finden wir sie auf dem berühmten Trierer Mosaik des Monnus.[3] Am Schlusse dieser Periode steht ja schon das Werk des Martianus Capella, das mit seiner Neigung zum Schematisiren und Allegorisiren eine grosse geistige Verwandtschaft mit dieser Spätkunst, der Sarkophagplastik zumal, zeigt. In der That begegnen uns zwei Musentypen auch in der Reihe der sieben freien Künste, allerdings nicht mehr als individuelle, göttlich aufgefasste Personen, sondern als verblasste Allegorien, die Musik (Euterpe) und die Astronomie (Urania).

Die malerische Ausgestaltung dieser Idee tritt uns, wie gesagt wurde, zuerst in der karolingischen Zeit entgegen, es ist aber trotzdem bei dem wenig originalen, mehr erhaltenden als neuschaffenden Charakter der frühchristlichen Kunst, der uns jetzt mehr und mehr deutlich wird, mindestens zweifelhaft, ob sie jener Periode eigenthümlich angehört.

Erhalten ist allerdings aus dieser frühen Zeit gar nichts; die Denkmäler beginnen im hohen Mittelalter und wir sind

---

[1] Bie, Die Musen in der antiken Kunst, Berlin 1887. [2] Bie a. a. O. 103.

[3] Vgl. den Aufsatz von Studemund im Jahrbuch des kais. deutschen archäologischen Instituts 1890, S. 1—5. Dort ist auch der in zahlreichen Handschriften überlieferte Canon mitgetheilt: Thalia — Menander, Klio — Herodot, Melpomene — Euripides, Euterpe (mit der Flöte) — Stesichoros, Terpsichore (mit der Lyra) — Pindar, Erato — Hermes, Kalliope — Homer, Urania — Aratus, Polymnia (Geometrie) — Euklid.

vorerst auf die glücklicherweise ziemlich ausführliche schriftliche Kunde angewiesen.

Wenn nun auch die in der Märchenchronik des sogenannten Turpin[1] erhaltenen und aus ihr in Quellen des 14. und 15. Jahrhunderts (Albericus monachus trium fontium ad a. 795 und Chron. magnum Belgicum[2]) geflossene Nachricht, dass der Aachener Palast mit Gemälden der ‚septem liberales artes' ausgeschmückt gewesen sei, möglicherweise auf einer Verwechslung mit Ingelheim[3] beruht (immerhin aber Beachtung verdient), so ist es doch bemerkenswerth, dass eine Reihe hieher gehöriger Darstellungen auf die Zeit des grossen Karl weist.

Vor Allem sind hier die Verse jenes irischen Dichters wichtig, der sich in den Manuscripten unter dem Namen des Hibernicus exul verbirgt.[4] Diese Verse, die sich selbst als Inschriften eines Gebäudes kennzeichnen, scheinen ganz ähnlich wie jene merkwürdigen aus Salzburg[5] auf acht Hallen vertheilt gewesen zu sein. Schon Dümmler (in der citirten Ausgabe) hat sie als Unterschriften von Gemälden erkannt und vermuthungsweise jener Pfalz zugeschrieben, die Abt Fardulf von St. Dénis († 806) seinem Gönner, Kaiser Karl, erbaute.[6] Der ansehnlichste Theil der Sammlung des sogenannten Hibernicus exul weist nämlich auf dieses Kloster, in dem sich jener Schotte Dungal aufhielt, welcher schon von den Verfassern der Hist. litt. de la France als Autor unserer Verse angesprochen wurde.

Die Darstellung haben wir uns in der Art zu denken, dass die betreffende Ars personificirt erschien, und unter ihr, im engsten Anschluss an Isidor von Sevilla, ihre bedeutendsten Vertreter (ganz wie in der spanischen Capelle in S. Maria Novella). Wir haben also:

---

[1] c. 31 bei Reuber, SS. RR. Germ., Hann. 1619, p. 87.

[2] Pistorius, SS. III, 44.

[3] Ermold. Nigell, De laude Hlud. IV, 244ff.

[4] M. G. P. Lat. I, 409, carm. XX.

[5] Vgl. oben S. 127.

[6] S. die Bauinschrift, M. G. P. Lat. I, 352.

I. Grammatik: Donatus.
II. Rhetorik: Gorgias, Hermagoras, Aristoteles, Cicero (Isidori Orig. II, 2, 1).
III. Dialektik: Aristoteles, Porphyrius.
IV. Arithmetik: Pythagoras, Nicomachus, Boethius (Orig. III, 1, 3).
V. Geometrie: Aegyptus, Attica, Latium (?) (Orig. III, 1, 1; III, 10, 1).
VI. Musik: Tubal, Pythagoras, Linus, Amphion (Orig. III, 15, 1).
VII. Astronomie: ‚Aegyptus', Abraham, ‚Athlanta' (Orig. III, 24, 1).
VIII. Medicin: Apollo, Aesculap (‚Scolaphius'), Hippokrates (Orig. IV, 3, 1).

Eigenthümlich und sonst, wenigstens in so früher Zeit, nicht vorkommend, ist das Auftreten der Medicin, die übrigens, wie man sieht, gleichfalls aus Isidor herübergenommen ist.

Ich füge hier gleich eine Inschrift aus etwas späterer Zeit (Mitte des 9. Jahrhunderts) hinzu, offenbar einem Klostergebäude gewidmet, welches ärztlichen Zwecken diente, wie wir ein solches auch auf dem Plan von St. Gallen finden.[1]

---

[1] Sedulii Scotti carm. 31, M. G. P. Lat. III, 1, 197:

De quadam medicinali domo.

Tu quicumque velis grandiflua dona salutis
Ociter ut cervus haec splendida tecta subintra.

— — — — — — — — — — — —

Medicina.

Haec regina potens rutilo descendit olimpo
Dona salutigero dans cunctis ore per orbem.
Quae victrix domitat morborum mille dolores
Fronteque florigera cui lumina terna coruscant.
Nectareis fluunt sucis tot flumina mammis
Ex quis terrigenas potat salvatque catervas.
Aspice divitias Medicinae matris opimas
Ex paradisiacis quas secum detulit hortis.
Hoc unguenta sacros respirant ordine odores
Turea dona, quibus pretiosaque balsama cedunt.
Emicat antidotis flagrantibus ordo secundus
Quis expelluntur contraria quaeque saluti.
Quae genitrix olim, cum descendisset ab astris
Credo, quod Hesperidum florenti detulit horto

Das Merkwürdige ist aber, dass hier (vgl. v. 13) die Medicin wirklich dargestellt gewesen zu sein scheint, in Gestalt einer königlich stattlichen Frau, mit drei Augen; aus ihren Brüsten strömen Nectarflüsse und erquicken die Sterblichen. Die gleiche wunderlich-symbolische Ausdrucksweise, dem späteren scholastischen Mittelalter so geläufig, tritt uns also hier schon entgegen und wird uns in gleich zu besprechenden Kunstwerken derselben Zeit noch viel greifbarer begegnen.

Die ausführlichste Beschreibung eines solchen encyklopädischen Bilderkreises verdanken wir aber Theodulf.[1] Nach seinen eigenen Worten war es ein runder Tisch — discus[2] erat tereti formatus imagine mundi — der jene Darstellung trug. Dergleichen Tische kennen wir ja aus der Hinterlassenschaft Karl des Grossen.[3]

Die Anordnung ist höchst eigenthümlich.[4] Die freien Künste sind gleichsam als Aeste eines Baumes mit Blättern und Früchten gedacht, dessen Wurzel die Grammatik bildet. Sie erscheint hier geradezu identificirt mit der Sapientia, die wir im Weiteren als Anführerin des Reigens der Künste kennen lernen werden. Ihr Haupt ist mit dem Diadem geschmückt, in den Händen hält sie Ruthe und Messer, d. i. das rasorium. Ihr zur Seite stehen Bonus Sensus und Opinatio, die ‚Eltern' der Weisheit.

Ueber ihr theilt sich der Stamm des Baumes in zwei Aeste. Auf dem rechten befinden sich Rhetorik und Dialektik; die erstere sitzend als Richterin des Forums, das Bild einer

---

Montis oliviferi supremo limite dona
Mixta medeliferis flavescunt nectare sucis.
Salve, sacra domus, Medicinae maxima cura,
Spes ampli populi, redolentum plena bonorum.

[1] M. G. P. Lat. I, 544, carm. 46.

[2] discus heisst wie das stammverwandte germanische tisc (disc) Schüssel und Tisch. Italienisch hat sich daraus desco, altfranz. dois, beides Tisch bedeutend, entwickelt. Kluge, Etymol. Wörterb. der deutschen Sprache 344; Diez, Etymol. der rom. Sprachen II, 271. In dieser letzteren Bedeutung in karolingischer Zeit im Cap. de villis c. 24 und in den Fiscalvorschriften bei Pertz, LL. I, 179.

[3] Vgl. den folgenden Aufsatz.

[4] Vgl. Piper, Einl. in die monum. Theol., p. 300; Ebert, Literaturgesch. des Mittelalters II, 70 ff.

gethürmten Stadt in der Hand haltend, geflügelt und mit einem Löwenhaupt; die andere, lesend, mit einer Schlange, die sie in ihrem Gewand verbirgt, während ihre Rechte leer ist. Alle diese Attribute erklärt Theodulf ausführlich; ich verweise auf das Gedicht, ohne näher auf diese ideellen Bezüge einzugehen.

Flüchtig wird der Logik gedacht; wie sie dargestellt war, ob etwa als Begleiterin der Dialektik, ist nicht abzusehen. Fast scheint es, als ob die Dialektik hier mit Logica bezeichnet wäre. Ihr ist die Ethik, auch räumlich (sie sitzt auf dem zweiten Ast) entgegengestellt; sie scheint die Anführerin der nun, merkwürdig genug, folgenden vier Cardinaltugenden vorzustellen, Prudentia mit einem Buche, Vis (gewöhnlich Fortitudo) mit Helm, Schild und Schwert, Justitia mit Schwert und Palme, Wage und Krone in Händen, Moderatio (gewöhnlich Temperantia) mit Zügel und Geissel.

An dem weiter emporwachsenden Stamm, ihn umfassend, mit den Füssen auf die beiden unteren Aeste gestützt, steht die Arithmetik, in den Händen eine Rolle und ein Schriftband (?) mit Zahlen (‚Ista manus numeros retinebat et illa volumen'). Mit ihr zusammen wird die Physik in ziemlich dunkler und flüchtiger Weise erwähnt.

Auf den beiden nächsthöheren Aesten stehen einerseits die Musik mit der Lyra und der bekannten antiken Syrinx mit sieben ungleichen Pfeifen, anderseits die Geometrie mit Messruthe und einer Erdscheibe, auf der sich die fünf Zonen der alten Geographen befinden. Auf dem höchsten Wipfel des Baumes endlich thront die Astronomie, welche, mit beiden Händen den Himmelskreis, der die sieben Planeten und den Zodiakus enthält, auf dem Kopfe tragend, die Composition wahrhaft künstlerisch und harmonisch abschliesst.

Es ist ein für die Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen Kunstideen sehr bedeutsames Factum, dass wir die literarische Quelle dieser Darstellung Schritt vor Schritt nachweisen können. Die beiden für das ganze Mittelalter wichtigsten Encyklopädien, in denen die Trümmer antiker Bildung jenem gerettet wurden, Martianus Capella und Isidor von Sevilla haben zusammengewirkt, um die äussere Ausstattung der Künste der Phantasie des ausführenden Künstlers zu vermitteln. Zweifelsohne folgte dieser einem gelehrten Programm, möglicher-

weise dem des kunstliebenden und kunstverständigen Bischofs von Orléans selbst; dass dieses Programm uns in dem Gedichte selbst vorliegt, glaube ich aber nicht annehmen zu sollen.

Die Grammatik tritt bei Martian[1] (L. III, p. 54 ff.) mit denselben Attributen, Ruthe und scalprum, auf. Isidor dagegen nennt sie origo et fundamentum liberarum litterarum (Orig. I, 5). Und bei ihm heisst es von der Philosophie, die er ausdrücklich sapientia nennt: haec duobus ex rebus constare videtur, scientia et opinatione (I, 24). Das erinnert auffallend an den Bonus sensus und die Opinatio bei Theodulf.

Die Dialektik erscheint bei Martian ganz übereinstimmend, mit leerer Rechten, während in ihrer Linken, unter dem Pallium verborgen, die Schlange lauert (L. IV, p. 99). Abweichend ist die eigenthümliche Schilderung der Rhetorik als gerüstetes Weib (L. V, p. 138—139). Dagegen sind Logik, Physik und Ethik wieder aus Isidor genommen (I, 24, 3): ‚philosophiae species tripartita est, una naturalis, quae graece physica appellatur . . ., altera moralis, quae graece ethica dicitur . . . tertia rationalis, quae gracco vocabulo logica appellatur.‘ Und aus eben dieser Quelle stammen die vier Cardinaltugenden. (Orig. I, 24, 5: Ethicam Socrates primus ad corrigendos componendosque mores instituit . . ., dividens eam in quatuor virtutes animae, idest prudentiam, iustitiam, fortitudinem et temperantiam). Hiedurch wird auch die Stellung der Ethik bei Theodulf vollauf erklärt.

Die Geometrie tritt bei Martian (L. VI, p. 197) ebenfalls mit der Erdscheibe auf, deren fünf Zonen sie erklärt (a. a. O. p. 203). Auch Isidor fasst sie in erster Linie als Erdkunde (Orig. III, 10 und 44, 1). Die Arithmetik erscheint bei Martian mit einer Art Morraspiel[2] (L. VII, p. 256: ‚digiti vero virginis recursantes et quadam incomprachensae mobilitatis scaturrigine vermiculati. Quae mox ingressa septingentos decem et septem numeros complicatis in eos digitis Jovem salutabunda subrexit‘). Vielleicht bedeutet der etwas unklare Ausdruck Theodulfs: manus numeros retinebat ein gleiches.

---

[1] Ich benütze die Ausgabe Eyssenhardt's in der Bibl. Teubneriana.

[2] Dieses uralte Spiel treiben unter Anderen die Soldaten bei der Kreuzigung Christi im Rabula-Evangeliar (Kondakoff, Farb. Abb. bei Westwood).

Die Astronomie trägt bei Martian einen Massstab und ein Buch: ‚in quo praemetata dierum itinera et cursus recursusque siderei in ipsis polorum cardinibus praenotati ex metallis diversicoloribus apparebant (L. VIII, p. 301). Sehr wichtig ist die Stelle Isidors (Orig. III, 71, 41): Ordo autem iste septem saecularium disciplinarum ideo a philosophis usque ad astra productus est, scilicet ut animos saeculari sapientia implicatos a terrenis rebus abduceret, et in superna contemplatione conlocaret. Die abschliessende Stellung der Astronomie auf dem höchsten Wipfel des Kunstbaumes ist damit erklärt. Bei Martian erscheint als letzte Kunst die Musik mit phantastischen Instrumenten und Theatermasken (L. IX, p. 340).

Es ist also ganz deutlich, dass die äussere Erscheinung der Künste mit ihren Attributen wesentlich auf die Schilderung Martian's zurückgeht, während für die Anordnung im Allgemeinen Isidor massgebend war. Aus dem letztern stammen auch die, streng genommen, nicht hieher gehörigen Gestalten der Sapientia, der Physik, Logik, Ethik und der vier Tugenden. Ganz original ist dagegen die Anordnung der Künste auf den Aesten eines Baumes; ein der späteren Kunst geläufiges, ähnliches Motiv ist ja die Wurzel Jesse und der davon abgeleitete Franciscanerbaum.

Ein solcher runder Tisch mit der Darstellung der sieben freien Künste ist nun allem Anscheine nach in einer Nachbildung des 12. Jahrhunderts erhalten, in jener merkwürdigen, 1870 leider zu Grunde gegangenen Handschrift des Herrad von Landsperg, dem Hortus deliciarum (in der alten Ausgabe Engelhardts, Stuttgart 1818, auf Tafel VIII). Wir sehen hier zwei concentrische Kreise.[1] Im äusseren befinden sich, unter romanischen Arkaden: 1. Die Grammatik mit Buch und Ruthe. 2. Die Rhetorik mit Diptychon und Stilus. 3. Die Dialektik mit dem Kopfe eines Hundes in der Hand (caput canis laut der Beischrift, wohl missverständlich statt der Schlange). 4. Musik mit der Spitzharfe (cithara), neben ihr die Vielle (organistrum, Bettlerleier) und die mittelalterliche Lyra. 5. Arithmetik mit der Rechenschnur. 6. Geometrie mit Messruthe und Zirkel. 7. Astronomie mit einem Quadranten (?) auf die Sterne zu ihren Häupten weisend.

[1] Die vier Dichter unten dienen nur zur Raumausfüllung.

Im innern Kreise sitzt aber die Weisheit, aus deren Diadem drei Köpfe, mit ethica, logica, phisica bezeichnet, hervorschauen. Von ihrer Brust gehen sieben Ströme aus, die, wie die Inschrift sagt, die Künste nähren, ein Gedanke also, der jenem in Theodulfs Gedicht, wo die Weisheit als Mutterboden des Kunstbaumes erscheint, nahe verwandt ist. (Vgl. a. o. die Darstellung der Medicin.) Zu Füssen der Philosophie aber sitzen, mit Feder und scalprum, schreibend, Socrates (s. o. die Stelle Isidors) und Plato. — Für die Continuität der karolingischen Darstellungsweise ist dies jedenfalls ein merkwürdiges Zeugniss.

In einer Handschrift des Vaticans (no. 341) haben sich ferner Tetrastichen über die sieben freien Künste erhalten, offenbar Tituli eines Kunstwerkes; Sirmond hat sie für älter als Theodulf erklärt.[1]

Auch hier erscheint Sapientia als Führerin. Ihre älteste sichere Darstellung ist wohl die im Pariser Psalter (König David zwischen COΦIA und ΠPOΦHTIA, Abb. bei Labarte, vol. II), der ja gewiss die Copie des 10. Jahrhunderts nach einer hellenistischen Handschrift ist. Man hat versucht, weibliche Figuren auch anderer Miniaturhandschriften auf sie zu deuten, so in der Wiener Genesis, im Codex von Rossano u. s. w.[2] Aus karolingischer Zeit ist die Darstellung der ‚Saphia $\overline{\text{sca}}$‘ in der Bamberger Alcuinbibel (fol. 260 v. abgebildet bei Leitschuh, Aus den Schätzen der kgl. Bibl. in B. Tafel V.) bekannt, wo sie, zu Beginn des Ecclesiasticus, wie ein Initial, von einem Reifen umschlossen, erscheint. Auch in den höchst archaistischen Mosaiken des Doms von Monreale findet sie sich, als gekrönte Frau mit Nimbus, in Orantenstellung und der Umschrift Sapientia Dei in einem Medaillon.[3]

In den erwähnten Tituli des Codex Vaticanus sind nur Astronomie, Arithmetik und Geometrie näher und zwar sehr eigenthümlich geschildert. Die erste hat zahlreiche Augen (quot capit astra polus!) und fünf Brüste, die fünf Zonen der Erde (sonst, wie wir sahen, Attribut der Geometrie) versinnlichend; die zweite ist mit einer grossen Zahl Flügel versehen, die Geometrie endlich ist dreiköpfig (?) und führt die Messruthe.

[1] M. G. P. Lat. I, 629. Append. ad Theodulfum.
[2] S. Kraus, Realencyklopädie II, 984.
[3] Abb. bei Gravina, Duomo di M., tav. 15 A.

Im Vorbeigehen erwähne ich hier vier Distichen des Hrabanus Maurus,[1] ebenfalls Tituli, welche die Cardinaltugenden zum Gegenstande haben; wir fanden diese ja auch auf dem Kunstbaume Theodulfs. Bemerkenswerth ist, dass Justitia und Fortitudo ganz christlich-mönchisch mit der Pietas und Patientia verschmolzen sind. Darstellungen der vier Tugenden finden sich in den Zwickeln des Psalterbildes der Viviansbibel und in den Medaillons jenes merkwürdigen Sacramentars von Autun, dessen Bedeutung Léop. Delisle erschlossen hat (s. Gaz. archéol. 1884).

Ich glaube nach all dem Vorhergehenden die vielbesprochene Inschrift des Codex von St. Gallen no. 397[2] hier einfügen zu sollen. Sie ist bisher (Dümmler, Springer), wohl wegen der angehängten Grabschrift Abt Grimolds, auf die Othmarskirche, von Neuwirth[3] ganz grundlos auf die Gallusbasilica bezogen worden. Die Gegenstände passen aber überhaupt schlecht in eine Kirche. Springer[4] hat sich daher zu helfen gesucht, indem er die ‚generosa parens' und die ‚sophi' als einen ungeschickt antikisirenden Ausdruck für Maria und die Propheten (??) erklärte. Sehen wir uns die Verse aber einmal näher an:

O generosa parens, cunctis gratissima doctis
O decus imperii, rectrix dignissima mundi
Sole splendidior, fulvo preciosior auro
Quam praeclara nites toto sapientia mundo.
Aspice quam pulchro decorata est ordine mater
Natarum[5] clare dives sapientia fulgens.
Continet hic paries veterum monimenta sophorum
Claro qui totum docuerunt dogmate mundum.

Ich glaube, dass nach den vorhergehenden Auseinandersetzungen ein Zweifel nicht gut möglich ist, dass die ‚grossmüthige Mutter' die mater natarum, die ‚göttliche Weisheit' eben nichts anderes als die uns bekannte s. sophia, in Kreise ihrer Töchter, der sieben freien Künste sei. Die ‚sophi' sind aber dann ganz

[1] Hrabani carm. LIV. in M. G. P. Lat. II (de prudentia — de iustitia et pietate — de fortitudine patientiae — de temperantia).
[2] Ed. Dümmler in: Mitth. der antiquar. Gesellsch. Zürich, II. XII.
[3] Sitzungsber. der Wiener Akad. 106, p. 21.
[4] In seinem Aufsatz über die deutsche Kunst im 10. Jahrhundert, Bilder a. d. u. Kunstgesch., 2. Aufl., I, 219.
[5] Springer a. a. O. hat unrichtig natorum.

sinnentsprechend, wie in St. Dénis, die Vertreter der letzteren (keineswegs aber die sieben Weisen, wie Neuwirth meint).

Die Vermuthung liegt, denke ich, nahe, dass wir es hier mit der Ausmalung jenes Palatiums zu thun haben, welches auf Befehl Grimolds (841—872) von Reichenauer Malern ausgeschmückt wurde.[1] Die Gegenstände stimmen trefflich hinzu; dieselben Darstellungen schmückten ja auch die Wände der Pfalz von S^{t}-Dénis und vielleicht auch von Aachen. Ob die zwei Tituli, welche zum Eingang der Verse stehen und offenbar auf eine Darstellung Christi mit Heiligen sich beziehen, zu demselben Gebäude gehören, ist mir wie bei der angehängten Grabschrift Grimolds aus innern Gründen zweifelhaft; der Abschreiber hat eben Inschriften der Klostergebäude von St. Gallen ungesichtet in den Codex no. 397 copiert. Möglicherweise hatte aber das Palatium, wie dies von anderen überliefert ist, eine eigene Hauskapelle, deren Apsis mit dieser Darstellung geschmückt gewesen sein mag.[2]

---

[1] S. die Verse (aus Cod. Sangall. p. 397) bei Dümmler a. a. O. 213.

[2] In frühmittelalterlichen Handschriften findet sich die Darstellung der Künste unter Anderem in einem Boethius in Bamberg (s. die Trierer Adahandschrift, Publ. der Gesellsch. für rhein. Gesch.-Kunde VI, p. 84). — Im Anschluss an die obigen Ausführungen sei mir eine kurze Abschweifung gestattet. Ich glaube mich keiner leichtsinnigen Hypothese schuldig zu machen, wenn ich in jenen bekannten ‚Versus de evangelio ad picturam' des Züricher, ehedem St. Gallener Codex Nr. 78 (gedr. M. G. P. Lat. II, 180) Unterschriften der Gemälde erkenne, welche die 830 von Gozbert begonnene Gallusbasilika schmückten. Ueber die Ausmalung derselben haben wir bestimmte Nachrichten von Ratpert. Cas. s. Galli c. 26 (Hartmotus) . . . absidam quoque post altarium s. Galli ita honorifice pictura deaurata (Goldgrund!) sicut in praesenti videmus, ipso composuit tempore (851 ca.). Ib. c. 29 (Hartmotus von 872 an) nam parietes basilicae s. Galli, et in choro et foris chorum, et posteriora templi, sicut modo cernuntur pictura deaurata idem in eodem tempore fecit ornari et comi. Der 884 verstorbene Ratpert erlebte also noch die Vollendung dieser Gemälde, leider hat er uns auch nicht mit einem einzigen kleinen Worte über die Gegenstände unterrichtet.

Es ist an und für sich sehr wahrscheinlich, dass dieser grosse bedeutende Cyklus der Hauptkirche des Klosters gewidmet war. Die Eintheilung der Tituli entspricht aber ganz dem Bericht Ratperts. Wir haben ‚in dextro parietе chori' zehn Scenen aus der Jugendgeschichte Christi. Die Ueberlieferung ist aber nicht die beste, vielleicht ist im Beginn der Verse ein ‚in sinistro parietе chori' ausgefallen, so dass wir

Die sieben freien Künste sind auch in der späteren Kunst ein beliebter Vorwurf. Im Norden verwendet man sie gerne an den grossen romanischen und gothischen Portalen, mit einer Symbolik, die leicht zu durchschauen ist. So in Freiburg (wo bezeichnend genug die sieben artes mit den fünf thörichten Jungfrauen gruppirt sind), in Chartres, Auxerre, Rheims u. s. f. Auch die Wandmalerei wandte sich von dem Gegenstande nicht ab. Im Jahre 1850 wurden in einem an die Kathedrale von Puy anstossenden Saale (des Episcopiums) Malereien des 13. Jahrhunderts aufgedeckt, welche vier Künste: die Grammatik, Logik (mit Scorpion und Eidechse, die sich gegenseitig angreifen), Rhetorik (mit einer Feile?), Musik (mit der Orgel) darstellen, und zwar begleitet von ihren Vertretern: Priscian, Aristoteles, Cicero, Tubalkain.[1]

Aber auch die grossartige gedankenschwere Kunst des italienischen Trecento behandelte diesen Gegenstand, sowohl plastisch als malerisch. Für die Ausdeutung der grossen Cyklen, die wir hier im Auge haben, muss noch viel, wenn nicht alles geschehen; vorderhand ist ihr tiefer Gedankeninhalt, ihr Zu-

---

je fünf Darstellungen im Chore hätten, was auch besser zu den räumlichen Verhältnissen der Kirche passt. Auf der rechten Seite des Mittelschiffs (vom Ostchor aus genommen, was der damaligen Stellung des Priesters hinter dem Altar und der Gewöhnung des copirenden Mönchs entspricht) befanden sich zwanzig Wunderscenen, auf der linken Seite die ersten Ereignisse der Passionsgeschichte, zehn an der Zahl. Die eigentlichen Passionsscenen fehlen aber. Ob hier eine Nachlässigkeit des Copisten vorliegt, ob die Verse fragmentirt auf uns kamen, oder ob die Ausmalung doch nicht vollständig fertig geworden war, wer mag das entscheiden? ‚In fronte occidentali' aber, d. i. im Westchor, ganz sich deckend mit Ratperts Ausdruck ‚posteriora templi' befand sich die Darstellung des jüngsten Gerichts. Diese genaue Uebereinstimmung des Berichtes Ratperts mit der Eintheilung dieser St. Gallener Tituli ist kaum zufällig. Eine Notiz der Continuatio cas. s. Galli (c. 37) scheint übrigens darauf hinzuweisen, dass der Westchor der Galluskirche wirklich eine Darstellung des Weltgerichts aufwies, welche durch Abt Manegold im 12. Jahrhundert einer Restauration unterzogen wurde. ‚Fuit (Manegoldus) etiam ornamentorum ecclesie s. Galli talis amator, quod praeter alia ornamenta, quae ei reparavit, etiam lacunar illud, quod est extra chorum (d. i. im Langhaus), de materia genealogie christi depingeret et diem iudicii in muro bonis coloribus ordinaret.'

[1] S. Didron's Ann. arch. 1850, 287; Ann. de la soc. de Puy, vol. 37 (mit Abbildungen), Monographie von Aymard, Puy 1850.

sammenhang mit den geistigen Problemen des italienischen Mittelalters noch völlig im Dunklen.

Die sieben freien Künste finden sich in der grossen Encyklopädie, welche in Stein gehauen den Campanile des Florentiner Doms schmückt,[1] als mächtig-derbe, lebensfrische Gestalten: Die Grammatik mit Geissel, drei Kinder lehrend, die Logik mit einer Scheere (?), die Rhetorik mit kleinem Rundschild und Schwert, die Geometrie mit Quadranten und Zirkel, die Arithmetik an den Fingern rechnend, die Musik mit der Zither, die Astronomie mit dem Globus. Und in ähnlicher Weise schmücken diese Gestalten den grossen Brunnen der Pisani in Perugia, ein Werk, zu dessen Würdigung uns jedes Hilfsmittel moderner Reproduction fehlt.[2]

In reichster Weise führt uns aber das merkwürdige Gemälde des Capellone degli Spagnuoli in s. Maria Novella die sieben freien Künste vor, welche hier mit den sieben theologischen Wissenschaften gleichsam das Gefolge des heil. Thomas von Aquino bilden.[3] Jede von ihnen erscheint hier, der alten Tradition folgend, mit ihrem bedeutendsten Vertreter. Doch sind diese zum Theil in ihrer Benennung unsicher, wie denn auch die merkwürdigen Medaillons im Giebel des Gestühls über den Künsten noch gar nicht auf ihren geistigen Zusammenhang hin erklärt worden sind. Wir finden hier:

Kunst:	Vertreter:	Medaillon des Gestühls:
Grammatik mit drei Kindern.	Donatus oder Priscianus.	Frau, die eine Quelle betrachtet?
Rhetorik mit Schriftrolle.	Cicero.	Frau in einen Spiegel sehend.
Dialektik mit Schlange und Zweig.	Aristoteles? (Puy), nach Vasari Zeno.	Schreibende Figur.
Musik mit Orgel.	Tubalkain.	Figur mit Stundenglas.

[1] Alinari, Phot. 5357—5363. Ruskin, Mornings at Florence (The Shepherds tower); Förster, Beitr. zur Kunstgeschichte 155 ff.

[2] Ungenügende Abb. bei Vermigloli, Le sculture di Nicc. e Gio. da Pisa. etc., Perugia 1834.

[3] Photogr. von Alinari. Vgl. Hettners Ital. Stud. Braunschw. 1879. c. III, 2.

Kunst:	Vertreter:	Medaillon des Gestühls:
Astronomie mit Globus.	Ptolemäus.	Figur mit Sichel und Körbchen.
Geometrie mit Winkelmass und Zirkel.	Euklid?	Figur mit Helm, Schwert und Schild.
Arithmetik mit Rechentafel, an den Fingern rechnend.	Pythagoras? nach Vasari Abraham.	König mit Scepter.

Viel schwieriger ist die Deutung im Einzelnen bei den nun folgenden sieben Figuren. Im Allgemeinen hat Vasari wohl recht, der sie (im Leben des Taddeo Gaddi)[1] als ‚Scienze teologiche' bezeichnet. Canonisches Recht (mit Kirchenmodell und Stab, als Vertreter Papst Clemens) und Civiles Recht (mit Schwert und Erdkugel, als Vertreter Justinian) sind unverkennbar, auch die Deutung der nächsten Figuren als Praktische und Speculative Theologie (diese hält eine Scheibe, auf der eine Figur mit zwei Köpfen sichtbar wird) ist wahrscheinlich, Schwierigkeiten erregt aber die Benennung der drei folgenden; die Caritas mit Bogen und Pfeil, die gläubig emporblickende Fides scheinen ganz deutlich zu sein, weniger die Spes mit dem Falken auf der Hand, aber diese drei theologischen Tugenden erscheinen noch einmal, zusammen mit den vier Cardinaltugenden, als geflügelte Figuren über Thomas schwebend.

Diesem Cyklus stellt sich ein anderer, ziemlich gleichzeitiger in den Eremitani zu Padua an die Seite, der uns freilich nicht mehr erhalten ist, von dem uns aber Hartmann Schedel, welcher um 1463 an der berühmten Universität studirte, eine genaue Beschreibung hinterlassen hat.[2] Auf der einen

---

[1] Vas. ed Milanesi I, 582.

[2] Publ. von A. Schultz in den Jahrbüchern der kgl. preussischen Kunstsammlungen I, 35 f. Das Schema ist folgendes:

Philosophie.

1. Grammatik:	2. Dialektik:	3. Rhetorik:	4. Arithmetik:
Priscian	Zoroaster	Cicero	Pythagoras

5. Geometrie:	6. Musik:	7. Astronomie:
Euklid	Tubal	Ptolemäus.

Wand war nämlich die Philosophie mit den sieben freien Künsten und deren Vertretern dargestellt, auf der andern die Theologie mit den sieben Tugenden und den Repräsentanten der entgegengesetzten Laster, ausserdem berühmte Mitglieder des Augustinerordens. Schultz ist der Sache nicht weiter nachgegangen; wir haben aber von M. A. Micchiel (dem früher sogenannten Anonimo Morelliano) die Nachricht, dass sich in einer Kapelle rechter Hand in den Eremitani Malereien genau dieses Inhalts, angeblich von Justus aus Padua, jedenfalls aber noch im Trecento ausgeführt, befanden;[1] auch Vasari kennt diese Darstellungen. Sie sind erst 1610 zugrunde gegangen.

Der gedankliche Inhalt dieses Cyklus ist dem in der spanischen Kapelle durchaus verwandt; es ist sehr bedeutend für die Erklärung des Letztern, dass auch hier die sieben Tugenden als Gefolge der Theologie erscheinen. Vor Allem ist es aber die Theilung in profanes und theologisches Wissen, die uns hier wie dort entgegentritt. Sie ist allerdings alt; in der Literatur begegnet sie uns schon bei Cassiodor, dann bei Isidor, Alcuin und Rabanus;[2] aber in der Kunst erscheint sie erst hier.

Es ist der erste Schritt zu einem mittelalterlichen Gedanken, der bis in unsere Zeit hinein fortwirkt, zu der scholastischen Scheidung der Wissenschaften in das Facultäten-Fachwerk. Die Kunst spiegelt uns diesen Werdeprocess

Theologie (mit einem Spiegel).

1. Justitia:	2. Fortitudo:	3. Temperantia:	4. Prudentia:
Diomedes	Holofernes	Epikur	Sardanapal

5. Caritas:	6. Spes:	7. Fides:
Herodes	Judas	Arius.

[1] Notizie dell' opere ed Frizzoni p. 63: La cappella a man destra che contiene da una parte le arte liberali con gli uomini eccellenti in esse; dall' altra li vizii con gli uomini viziosi, e li uomini famosi nella religione di sant' Agostino e li titoli delle opere di s. Agostino, fu dipinta da Giusto Padoano. Richtiger und Schedel's Bericht besser entsprechend ist gewiss Vasari's Bericht (ed. Milanesi III, 638, Vita des Carpaccio): e nella chiesa degli Eremitani di Sant' Agostino dipinse in una cappella l' Arti liberali; ed appresso a quelle, le Virtù e i Vizj; e cosi coloro, che per le virtù sono stati celebrati, come quelli, che per i vizj sono in estrema miseria rovinati e nel profondo dell' inferno.

[2] Vgl. Piper, Einleitung in die monum. Theologie 530, § 119.

getreulich ab; bevor wir aber auf die hieher gehörigen Werke eingehen, dürfte es gut sein, einen flüchtigen Blick auf die verwandte geistige Strömung in der Literatur zu werfen.

Seit Isidor von Sevilla datirt das Bestreben, die Wissenschaft logisch einzutheilen und abzugrenzen. Das Nähere mag man in Piper's oben citirtem, gehaltreichem Werke nachlesen. In den grossen, wahrhaft monumentalen Encyklopädien des hohen Mittelalters vollendet sich dies Streben. Es dürfte auch für unser Thema von Interesse sein, den Gedankengang eines der bedeutendsten und ausgedehntesten Werke dieser Art, des von Vincentius von Beauvais im 13. Jahrhundert verfassten Speculum zu verfolgen.[1]

Die Grundanschauung des Vincentius ist eine grossartige religiös-historische. Obwohl er sich vielfach an ein älteres methodologisches Werk, des Hugo von St. Victor Eruditio didascalica anschliesst, ist doch der gewaltige, weitausgreifende Plan, den er uns im einleitenden Prolog entwickelt, seine eigene Geistesarbeit. Auch für ihn ist die Erkenntniss des Göttlichen das ἓν καὶ πάντα: die Theologie ist, wie er sagt,[2] die Königin, welcher alle freien Künste als Dienerinnen folgen, und nur insoferne haben sie selbstständigen Werth, als sie zur Erklärung des Dogmas herangezogen werden können.

Vincentius theilt sein grosses Werk in drei Theile, die er speculum naturale, doctrinale und historiale nennt.[3] Er geht aus von dem absoluten Urquell alles Daseins, von Gott, von der prima materia und den Scharen Gottes, den Engeln (1. Buch). Der ganze übrige Theil des Speculum naturale ist der Weltschöpfung gewidmet, und zwar in der Weise, dass in den Rahmen der sieben Schöpfungstage System und Geschichte der Natur eingefügt ist. Denn wie Vincentius selbst erklärt, kommt die Kenntniss der Natur der Auslegung der Schrift zugute.[4]

---

[1] Ich benütze die Ausgabe der Benedictiner von St. Vaast, welche 1624 zu Douay in vier Foliobänden erschienen ist.

[2] Prolog. c. 7. Accedit ad hoc, quod omnes artes divinae scientiae tanquam reginae famulantur; unde et illae quae liberales vocantur, plerumque in assertione ecclesiastici dogmatis assumuntur.

[3] Das sog. Speculum morale ist nicht von ihm; auch dessen Erwähnung im Prolog interpolirt.

[4] Prolog. c. 18.

So wird unter dem ersten Tag, an dem die Trennung von Licht und Schatten (worin Vincentius sehr bedeutsam ein Symbol des Engelsturzes erblickt) stattfindet, die Physik der sichtbaren Welt erläutert (2. Buch), unter dem zweiten (Erschaffung des Firmaments) die Mechanik des Himmels (3. bis 4. Buch), unter dem dritten das Wasser und seine Erscheinungen, sowie die Erde in ihrem Bau, in ihrer Zusammensetzung aus Metall und Gestein, in ihrer Besamung mit Pflanzen, wobei auch die aus letzteren gewonnenen Stoffe erörtert werden (Buch 5—14). Der vierte Tag bringt die Physik der Gestirne und handelt von der Zeitrechnung (Buch 15), der fünfte die Geschichte der Vögel und Wasserthiere (Buch 16, 17); der sechste zunächst die Geschichte und Physiologie der Thiere der Erde (Buch 18—22), und geht dann auf die Schöpfung des Menschen und dessen geistige und leibliche Organisation über (Buch 23 bis 28). Der siebente, der Ruhetag, endlich fasst das Vorhergehende mit einem grossen Blick auf das Universum und den Menschen, welcher als bevorzugtestes Geschöpf einen Mikrokosmus desselben darstellt, zusammen und schliesst mit einem Ausblick auf dessen Geschichte, an deren Ende das Weltgericht steht (Buch 29—32).

So ist die Construction der Welt vollendet, in diese Welt trägt aber der Mensch, mit dem Fluche der Erbsünde behaftet, seine Verderbniss.

Dreifach sind die Wurzeln derselben,[1] Unwissenheit, Begehrlichkeit, Schwäche des Fleisches. Da tritt die Wissenschaft ihre ideale Mission an. Drei sittliche Kräfte, Sapientia, Virtus, Necessitas, wirken gegen die Verderbniss, ihnen entsprechen drei Theile der Wissenschaft, die Theorica, Practica und Mechanica.[2] So ist der Gegenstand des Speculum doctrinale die Erlösung des gefallenen Menschen von der Schuld, der sich der Mensch durch das von Gott gegebene Wissen, durch eigene Geistesarbeit entringt — ein wahrhaft erhabener Gedanke.[3]

---

[1] Spec. doctrin. Prolog. c. 9.

[2] Diese Eintheilung stammt von Hugo von St. Victor.

[3] Prolog. general. c. 17: fundamentum secundae partis est hominis lapsi reparatio.

Die Eintheilung der drei Arten wissenschaftlicher Anschauung wird nun weiter fortgesetzt. Die Theorica oder Inspectiva zerfällt in die Naturalis (Physica), die Kenntniss der schon im ersten Theil behandelten natürlichen Dinge umfassend (in qua cuiuscumque rei natura discutitur), in die Doctrinalis (Mathematica bei Hugo), die Wissenschaft der abstracten Verhältnisse (quae abstractam considerat quantitatem), ihrerseits in die Arithmetik, Geometrie, Musik, Astronomie zerfallend (Buch 15—16), und in die Divinalis (Theologie bei Victor), ‚quae aut ineffabilis Dei naturam aut spiritualis creaturae ex aliqua parte profundissima qualitate disseritur' (Buch 17). Die Activa oder Practica theilt sich in die Ethica moralis (qua honestus vivendi mos aperitur, allgemeine Moral, Buch 4—5), in die Dispensativa (oder Privata, qua domesticarum rerum sapienter ordo disponitur, d. i. eine Art mittelalterlicher Nationalökonomie, Buch 6) und die Civilis (publica oder politica bei Hugo, per quam totius civitatis utilitas administratur, Staats- und Rechtslehre, Buch 7—10). Die Mechanica endlich zerfällt in sieben Theile: 1. Lanificium (Textilkunst), 2. Armatura (Schmiedekunst und Kriegswissenschaft), 3. Navigatio, 4. Agricultura, 5. Venatio, 6. Medicina, 7. Theatrica (Schauspielwesen). (Buch 11, die Medicin Buch 12—15).

Gleichsam ein Propyläum zu diesem gewaltigen Gebäude bildet die Wissenschaft des Begrifflichen, wie es sich in der Vernunft und in der Rede (ratio und sermo) enthüllt. Diese fasst in sich also die Grammatik, die Rhetorik und Dialektik, die alten Elementardisciplinen des Triviums (Buch 2 und 3); auch dies geht auf Hugo zurück.

Ein Gedanke, der lebhaft an die Schelling'sche Auffassung der Geschichte erinnert, liegt dem dritten Theil, dem Speculum historiale zugrunde. Erinnern wir uns an den Schluss des ersten Theiles, wo der Mensch als Mikrokosmus aufgefasst wird. Die fortschreitende Begnadigung des Menschen, angeschaut in seiner Geschichte, von der Erschaffung der Welt an durch den alten und neuen Bund hindurch bis auf die Zeit des Verfassers (1244) selbst, bildet den Inhalt des Speculum historiale. In einem Epilog, welcher die Ankunft des Antichristen, das jüngste Gericht und die Erneuerung der Welt schildert, in welcher fortan ewiger Friede und ewige Seligkeit herrscht, schliesst das Werk ab, grossartig wie es begonnen.

Die Geistesarbeit dieser Encyklopädisten ist an der Kunst nicht spurlos vorübergegangen, sie ist innerlich und äusserlich davon berührt worden. Die steingehauene Encyklopädie am Campanile von S. Maria del Fiore haben wir schon erwähnt; ihre literarische Quelle ist uns freilich noch verborgen.

Der Natur der Sache nach können wir diesem Einfluss besser im Norden, auf dem Mutterboden der Scholastik, nachgehen. Im Nachfolgenden sollen zwei grosse Gemäldecyklen, beide dem hohen Norden angehörig, besprochen werden.

Von demselben Hartmann Schedel, welchem wir die Kunde von jenen Malereien des Giusto di Padova verdanken, ist uns auch die Beschreibung eines merkwürdigen Gemäldecyklus erhalten,[1] welcher sich in der Bibliothek des Prämonstratenserstiftes in Brandenburg befand. Die Theilung der Wissenschaft nach Facultäten ist hier schon völlig durchgeführt. Wie die Malereien vertheilt waren, ist aus dem weitschweifigen und etwas verwirrten Bericht Schedel's nicht recht zu ersehen. An einer Wand war jedenfalls die Philosophie dargestellt, ihre Personification wird zwar nicht beschrieben, ist aber nach Analogie der folgenden Darstellungen ausser Frage. Unter ihr befanden sich allem Anschein nach die Figuren der sieben freien Künste mit ihren Vertretern, Grammatik (Ruthe und Messer führend) mit Osiris (?), Rhetorik (Zweige in der Hand haltend) mit Demosthenes, Logik (vor einem Pulpitum stehend und schreibend) mit Parmenides, Plato, Aristoteles, Arithmetik (eine Tafel mit Ziffern haltend) mit Plinius (?), Geometrie (mit Zirkel und Winkelmass) mit Euklid, Musik (mit der Zither) mit Tubal, Pythagoras, Linus und Amphion, Astronomie (in der Rechten ein Buch, mit der Linken auf die Sterne weisend) mit Cham und Ptolemäus, der ausdrücklich als ‚rex Egypti' bezeichnet wird.

Hierauf folgte die Medicin, thronend, eine Krone auf dem Haupt, Buch und Pyxis in den Händen; zu ihrer Linken standen Damianus und Johannicius, zur Rechten Cosmas und Avicenna, in einer Anordnung, die stark an die sogenannten Conversationsbilder erinnert. Darunter einige genrehafte Darstellungen, das Innere einer Apotheke, darin der Apotheker

[1] Publicirt von Schultz a. a. O.

in einem Mörser stampfend, ein alter Arzt am Krankenbette dem Patienten den Puls fühlend, und ein jüngerer, welcher den Urin beschaut.

Ganz ähnlich ist die Darstellung der Theologie. Auch sie sitzt auf einem Thron, gekrönt, mit Scepter, Reichsapfel und Buch. Die vier grossen Kirchenväter Gregor, Hieronymus (als Cardinal), Ambrosius und Augustin stehen ihr zur Seite, ferner ein Cardinal mit Mönchen, auf der andern Seite ein Bischof mit dem Clerus.

Es folgen die Darstellungen des bürgerlichen und canonischen Rechts, als zwei schöner Frauen, ebenso wie die Theologie mit Scepter und Krone thronend. Die Personification des Jus civile stützt die Füsse auf den Mond, das Jus canonicum auf die Sonne. Um sie her sind berühmte Rechtsgelehrte gruppirt.

Hiezu kommen noch zwei Gruppen von Personificationen. Einerseits die mechanischen Künste, nämlich Weberei, Waffenschmiedekunst, Schiffahrt, Landwirthschaft, Jagd und Schauspiel in verschiedenen Genrescenen, also, wie man sieht, genau nach der Eintheilung des Hugo von St. Victor und Vincenz von Beauvais, was sehr zu beachten ist.[1] Andererseits die Ars scripturarum, dargestellt als eine alte Frau mit Rocken und Buch. In der Klosterbibliothek, die zugleich Schreibstube ist, hat ja diese Darstellung nichts Befremdliches. Sonderbar sind nur die Nebenscenen, zwei Sophisten, ein Schmied mit Zange und Hammer (?), ein Lehrer auf dem Katheder, vor ihm die Schüler,[2] endlich ein schreibender Domherr (cathedralis). Es hat ganz den Anschein, als habe Schedel hier Scenen der beiden letztgenannten Gruppen durcheinander geworfen.

---

[1] Alle hier genannten Künste scheinen auch auf den (noch nicht genügend erklärten) Reliefs des Campanile von Florenz vertreten zu sein. Deutlich sind: Weberei (5. Relief der Südwand), Schiffahrt (1. Relief der Ostwand), Ackerbau (daselbst, 3. Relief), Schmiedekunst (6. Relief der Westwand).

[2] Ganz ähnlich erscheint Donatus auf einem der Reliefs (Nordwand) des Florentiner Campanile. Ich erinnere auch an den bekannten Typus des italienischen Professorengrabes, der damit grosse Aehnlichkeit zeigt (Grabmal des Cino im Dom von Pistoja).

Ein zweiter bedeutender Cyklus des ausgehenden Mittelalters zeigt uns schon ein anderes, namentlich in der Renaissance sehr beliebtes Darstellungsprincip. Statt der Personificationen der einzelnen Disciplinen erscheinen deren Vertreter nunmehr allein, als ideale Porträts. Solche Gruppirungen sind der mittelalterlichen Kunst überhaupt nicht fremd. In den Holzschnittfolgen seit dem 15. Jahrhundert begegnen wir den bekannten Darstellungen der christlichen Helden, der guten Heiden etc.

Diese Classificirung und Eintheilung entspricht auch ganz dem Geiste des Mittelalters; die Idee selbst ist aber wieder antik und dürfte wohl schon der hellenistischen Zeit angehören. Wenn auch Plinius sagt, er sei nicht sicher, ob der Gebrauch, Bibliotheken mit den Bildern der berühmten Gelehrten und Dichter zu schmücken, schon auf die alexandrinischen und pergamenischen Könige zurückgehe, und als ersten, der diese Sitte in Rom einführte, Asinius Pollio nennt,[1] so ist uns doch eben für die römische Zeit die Thatsache durch zahlreiche Stellen verbürgt. Ja in den meisten Fällen wird man nicht an Büsten, sondern an (Tafel-)Gemälde zu denken haben, wie dies aus einem Briefe des jüngern Plinius[2] klar hervorgeht.

Der erwähnte Cyklus befand sich auf den Glasgemälden, welche die Fenster der Bibliothek des Klosters St. Albans schmückten.[3] Ueber die Zeit der Entstehung kann ich nichts Näheres angeben, aus Mangel an Hilfsquellen. Nach der Dedicationsinschrift ist es ein gewisser Ruffus, welcher die Bibliothek erbaute und wohl auch mit Gemälden schmücken liess. Die ebenfalls erhaltenen Tituli der Stifterporträts im Presby-

[1] Hist. nat. 35, 2, 3.

[2] Epp. IV, 28. Vgl. dazu Sueton, Tiber. c. 70; Seneca, De tranquill. animae c. 9; Juvenal, Sat. II, v. 4—6. Sehr interessant sind auch die Abbildungen zweier antiker Bücherschränke (armaria) in der Notitia dignitatum (ed. Seeck. p. 101 und 102). Im Giebel derselben halten zwei Victorien ein Medaillon mit dem Brustbild der Divina providentia und Divina electio, in den vier Ecken sind Medaillons mit den Darstellungen hier der virtus, scientia rei militaris, auctoritas felicitas, dort der vier Jahreszeiten; sämmtlich als Brustbilder von Frauen mit Nimben.

[3] Gedruckt im Monasticon Anglicanum (by R. Dodsworth and G. Dugdale, London 1682 ed. 2da, I, p. 181—184). Ex vetere ms. in bibl. Bodleiana I. E. 31. Ich mache auch auf die Tituli des sehr interessanten typologischen Cyklus der Glasgemälde im Kreuzgang desselben Klosters aufmerksam.

terium[1] scheinen in die Zeit Johns von Hertford, welcher im 13. Jahrhundert das Kloster erweiterte,[2] zu verweisen; jedenfalls gehört der Cyklus seiner ganzen geistigen Richtung nach in die mittelalterliche Kunst, welche ja auch in England viel länger als auf dem Continent nachwirkt.

Ich gebe im Folgenden eine Uebersicht der Gemälde:

I. Philosophie. Die sieben freien Künste:

1. Grammatik: Donatus, Didymus von Alexandria, Priscianus, Hugucio.[3]
2. Rhetorik: Cicero, Sallustius, und
   Poetik:[4] Musäus, Orpheus.
3. Dialektik: Aristoteles, Porphyrius, Plato, Pythagoras.
4. Arithmetik: Chrysippus, Nikomachus aus Gerasa.

und 5. Musik: Guido von Arezzo.

6. Geometrie: Euklid, Archimedes.

und 7. Astronomie: Ptolemäus, Albumasar.[5]

II. Theologie.

1. Jüdische:
   a) des alten Bundes: Moses, Aaron.
   b) Talmudisten: Rabbi Moses, Rabbi Salomon.
2. Christliche: Petrus, Paulus, Athanasius, — —?

III. Jurisprudenz.

a) Bürgerliches und canonisches Recht: Justinian, Gratianus, Accursius, Hugutius.
b) Klösterliche Legislatur:[6] Benedict, Augustinus, Bernardus Cassinensis, Nicolaus Trevet.[7]

IV. Medicin. Hippokrates, Galenus, Guilelmus,[8] Brunus.[8]

V. Landwirthschaft. Palladius, Vergil,[9] Petrus Bartholomäus.[10]

[1] Monast. Anglican. p. 184. [2] Fiorillo, England p. 105.

[3] Ein Grammatiker dieses Namens ist mir nicht bekannt.

[4] Auch Vincentius von Beauvais behandelt die Poetik mit der Rhetorik zusammen (Spec. doctrin. l. III).

[5] Berühmter arabischer Astronom des 9. Jahrhunderts.

[6] Auch Vincentius von Beauvais behandelt die klösterliche Moral als Einleitung in die allgemeine Rechtslehre (Spec. doctrin. l. IV—V).

[7] Ein gelehrter englischer Theolog, 1258—1328.

[8] Zwei berühmte Chirurgen des 13. Jahrhunderts.

[9] Als Verfasser der Georgica nämlich hier erwähnt.

[10] Die Randscholie führt ihn als Verfasser eines Werkes: De rerum crescentiis an; es hat aber den Anschein, als ob hier eine Verwechslung

Die Ausschmückung von Bibliotheksräumen mit solchen Darstellungen war also dem nordischen Mittelalter durchaus geläufig. Diese Idee ist aber allgemeines Eigenthum der Kunst, und ihre Wurzeln reichen, wie wir sahen, in die Antike zurück. Auch in Italien hat sie sich dem Anscheine nach erhalten. Ich brauche hier nur an die seit Passavant vielcitirte Stelle der Reimchronik des Giovanni Santi zu erinnern, welche die Eintheilung der herzoglichen Bibliothek zu Urbino (Theologen, Juristen, Philosophen, Poeten) schildert.

Auch deren Räume waren durch den Niederländer Jodocus (Giusto) aus Gent mit Gemälden ausgeschmückt. Die Reihe der Philosophenporträts ist noch in Copien von der Hand Pinturicchio's in dem fälschlich Raffael zugeschriebenen Skizzenbuch der Venezianer Akademie erhalten. Es ist aber nicht ohne Bedeutung, dass es gerade ein Nordländer ist, der diese Darstellungen ausführt, und die Frage drängt sich auf, ob wir in diesen schematischen Porträtreihen nicht doch ein Product nordisch-mittelalterlicher Kunst zu erkennen haben, in deren Gedankenkreis sie thatsächlich und gänzlich fallen.

Von Giovanni Santi ist kein weiter Weg zu seinem grossen Sohne. Auch die Stanza della Segnatura weist die Eintheilung in die vier Facultäten (wenn wir die Poesie diesen zurechnen dürfen) auf, ganz übereinstimmend mit der Bibliothek in Urbino, wie denn jener Saal ursprünglich wirklich ein Bibliotheksraum war. Wie Raffael überhaupt kein Neuerer im eigentlichen Sinne ist, so wandelt er auch hier auf den Spuren der Vorzeit; wie in jenem nordischen Kloster erscheinen die Personificationen der einzelnen Facultäten über grossen Darstellungen, welche uns die Vertreter der Wissenschaften in bedeutsamen Gruppen zeigen. Freilich sind diese Darstellungen von dem Geist der Renaissance und ihres vollendetsten Meisters durchweht. Wie anderwärts bleibt auch hier der Künstlercharakter Raffaels der gleiche: es ist die alte Form, aber von neuem Geist getragen und gleichsam befreit.

Wir haben die Entwicklung dieser Idee von den alten Musensarkophagen durch Trivium und Quadrivium zu der Dar-

---

mit dem berühmten Petrus de Crescentiis aus Bologna († 1310), einem Vorläufer der neuern Landwirthschaft, vorliege.

stellung der vier Facultäten begleitet. Aber noch in der Spätzeit der Barocke, in den Fresken Paul Troger's im niederösterreichischen Kloster Altenburg tritt sie uns entgegen.[1] Dort sind die Wände des Stiegenhauses mit den Darstellungen des Glaubens und der Wissenschaft geschmückt. Jener ist begleitet von den theologischen und mönchischen Tugenden (neben Spes und Caritas: Obocdientia, Castitas, Patientia, Mansuetudo), diese von den weltlichen Facultäten, Jurisprudenz und Philosophie.

Und bezeichnend genug für die Zähigkeit der Kunsttradition, in dem Gefolge dieser letztern klingt noch deutlich vernehmbar ein Ton aus dem Mittelalter herüber. Nicht nur, dass wir hier den Künsten des alten Quadriviums, Astronomie, Geometrie etc. begegnen, auch eine Erinnerung an die alte scholastische Distinction der mechanischen Künste tritt uns hier entgegen. Denn neben der Architektur, Plastik und Malerei ist die Kunst des Schiffbaues dargestellt, die wir auch auf den Reliefs der Florentiner Campanile[2] und in dem Gemälde des brandenburgischen Klosters gefunden haben.

A n h a n g:

Hic subscribuntur metra omnia, quae ponuntur in fenestris in domo libraria monasterii praedicti (s. Albani).

(Widmungsinschrift.)

Doctor eram minimus, docui magis ipse [.....]
Pastor et egregius rexi magis imo regendus
Mitram deposui, libro studioque vacavi.
Ruffus eam sumpsi loca libris haecque paravi.

Decor Donatus sum radix grammaticatus
Ortographusque vocor Dindimus hicque locor.
Sum quantus dat opus minus et maius Priscianus
Derivans quis ego fert stilus Hugucio.

---

[1] Ich entnehme diese Notizen dem Vortrage meines Freundes Dr. H. Dollmayr über diesen interessanten Künstler des 18. Jahrhunderts, abgedruckt in den Berichten und Mittheilungen des Wiener Alterthumvereines, Bd. 26, S. 7 ff.

[2] Gleicherweise ist hier (2. Relief der Südwand) die Architektur, sowie die Plastik und Malerei durch Phidias und Apelles (1. und 2. Relief der Nordwand) vertreten. Förster, Beiträge a. a. O.

Rethor eram magnus Marcus Cicero vocitatus
Alter ego dictus Salustius aemulus eius
Musaeus. Ipse Poeta fui primusque poetica scripsi
Orpheus. Ipse secundus ei manes modulamine flexi.

Dicor Aristoteles, direxi philosophantes
Ac ego Porphirius doctor monui logicantes.
Nuncupor ipse Plato, moralia civibus apto
Ipseque Pitagoras do normas moribus aptas.

Chrisippus. Dixi quis cubicus numerus sit quisque quadratus
Nichomachus. Ac ego cur impar numerus mas, femina impar
Dixi quot Guido moduli sunt in monicordo
Quosque tenet cithara unchalusve viella.

Euclides vocitor, magnus fueram geometer
Circi quadrator Archimedes ego dicor
Maximus astronomus reputatus eram Tholomaeus
Magnus et Albimasar introductor vocitabar.

Moyses. Lator eram veteris primaevus scribaque legis
Aaron. Frater eramque suus primus legisque sacerdos
Sol legis fueram Rabi-Moyses mihi nomen
Ipseque sal legis Rabi-Salomon vocitatus.

Petrus. Claviger ecclesiae sera legis eramque novellae
Paulus. Legifer in gentes legem docuique salutis
Athanasius. Dixi symbolice quae debet credere quisque
Alexan. Johan. Scripsi rethorice quis quomodo crederet atque.
[Constant. Cinopolitanus].
Justinianus [Imp.] Duximus in quinas duo legum millia libros
Gratianus [mon.] Iunximus et sparsas multas in canone causas
Accurtius. Legum doctor eram, dubias patulas faciebam
Hugutius. Alter ego iuris bonus enucleator et eius.

Benedictus. Regula claustralis per me viget et monachalis
Augustinus. Per me lata prius stat normaque canonicatus
Bernardus [Cassin.] Illius dubia declaravi quasi cuncta
Nich. Trevet. Istius obscura manifestavi quoque plura

Magnus eram medicus, Hypocras sum nomine dictus
Alter et egregius vocitatus eram Galienus
Guilelmus [chirurg.] Emplastri cura sanavi vulnera plura
Brunus [chirurg.] Ossaque confracta mea fecit potio recta.

[De rerum naturis]. De agricultura dederam nova dogmata plura
Palladius. Virgil. Artesque de simili post pascua rura retexi
Petr. Bartholom. Quomodo plantabis vites, docuique, putabis
[De rerum crescentiis]. Quando seresque metes scripsi quoque florida carpes.

3. Zwei kosmische Personificationen der karolingischen Kunst.

In einer ikonographisch höchst interessanten Stelle der Libri Carolini,[1] welche sich scharf gegen die aus der hellenistisch-christlichen Kunst überkommenen Personificationen ausspricht, erregen namentlich zwei der letzteren, hier genannten unser Interesse. Es sind die Darstellungen der Tellus und der Abyssus.

Die erstere treffen wir, charakteristisch genug für den von uns betonten akademischen Charakter der Polemik in den karolingischen Büchern, schon im Kreise Karls des Grossen.

Ich denke hier zunächst an ein zweites, von Theodulf[2] beschriebenes Kunstwerk, das ganz sicher ein Gegenstück zu jenem bereits besprochenen Tische mit den sieben freien Künsten bildete. Schon die Ueberschrift: Alia pictura, in qua erat imago terrae in modum orbis comprehensa, zeigt, dass es sich hier um eine Darstellung in Runde, also wohl einen zweiten Tisch, handelte. Ueberdies sagt dies Theodulf selbst ausdrücklich gegen Ende seines Poëms (das natürlich kein Titulus ist): Er habe diesen Tisch (mensa) anfertigen lassen, auf dass der Körper sich an den Speisen ersättige, der Geist aber an dem Bilde der Erde ergötze.[3]

---

[1] III, 23.

[2] carm. 47 in M. G. P. Lat. I, 547.

[3] Hoc opus ut fieret Theodulfus episcopus egi
Et duplici officio rite vigere dedi
Scilicet ut dapibus pascantur corpora latis
Inspecta et mentem orbis imago cibet.

Denn um ein solches, das man gewöhnlich mappa mundi nannte und das auch den Alten wohl bekannt war, handelt es sich hier, eine vollständige Weltkarte nach damaliger Vorstellung. Die Erde ist nach althergebrachter Weise vom homerischen Okeanos umflossen, der aber hier durch Amphitrite[1] vertreten wird:

Hic Amphitrite terrarum margine longo
Brachia protendit flumina cuncta vorans.

Nach den vier Weltgegenden hin sind die Hauptwinde abgebildet, in der gewöhnlichen Weise mit aufgeblasenen Backen. So, in menschlicher Gestalt, schildern sie uns auch die Libri Carolini (a. a. O.), so treten sie uns in den mittelalterlichen Miniaturen entgegen.[2]

Die Mitte des Ganzen scheint aber das Bild der Tellus eingenommen zu haben. So sitzt ja auch die Stadtgöttin Roma in einem Runde auf der Peutinger'schen Tafel,[3] und so schildert der anonyme ravennatische Kosmograph[4] die neue Roma, Constantinopolis als Mittelpunkt der Erde. Sie tritt uns aber keineswegs in der reinen antiken Gestalt, sondern bereits in einer Umbildung des frühen Mittelalters entgegen, was von vornherein, neben der ausdrücklichen Angabe Theodulfs, der sich als den geistigen Autor dieses Kunstwerkes bekennt, den Gedanken an ein antikes Product ausschliesst.

Die Erde ist als ein schönes kräftiges Weib dargestellt. Sie trägt die Mauerkrone der alten Kybele, in den Händen hält sie einen Schlüssel, Cymbeln und Waffen. An der Brust säugt sie einen Knaben; neben ihr steht ein Calathus mit Früchten. Eine Schlange ringelt sich am Boden. Ausserdem ist Tellus von allerlei Gethier, Hähnen, Schafen und den Löwen der alten Erdgottheit umgeben. Sie selbst fährt auf einem Wagen; es wird aber aus der Beschreibung nicht ersichtlich, ob er von Löwen gezogen ist. In der Nähe befindet sich noch ein leerer Thronstuhl. Alle diese Attribute werden von Theodulf in recht spitzfindiger Weise ausgedeutet.

[1] Vgl. auch die Darstellung des Athesis auf dem unten zu erwähnenden Plan von Verona.

[2] Vgl. Piper, Mythologie II, 464 ff.

[3] Ed. Miller, Ravensburg 1888 (farbige Reproduction).

[4] Ausgabe von Parthey und Pinder.

Vergleichen wir hiermit die antike Vorstellung der Gaia-Tellus, so finden wir sie einigermassen abweichend, vor Allem viel einfacher.

Auf Sarkophagen (Prometheussarkophag des Capitols, Phaetonsarkophag des Louvre) begegnet uns Tellus sehr häufig, bequem auf den Boden gelagert, mit halb oder ganz entblösstem Oberkörper, von Kindern umspielt, gewöhnlich ein grosses Füllhorn haltend. Auch Stier und Schaf begegnen zuweilen.[1] In unserer Darstellung treffen wir aber viele Züge, die der Göttermutter Kybele entlehnt sind; so die Mauerkrone, den Hahn, die Löwen und den von ihnen gezogenen Wagen, das Tympanon; auch Stier und Widder kommen ihr zu. Am vollständigsten finden sich diese Attribute auf einem von Zoëga publicirten Taurobolienaltar.[2]

Das saugende Kind unserer Darstellung, offenbar eine Umbildung der vielleicht die Jahreszeiten symbolisirenden Putti, kommt in der Antike nicht vor; auch die Schlange, übrigens ein Attribut der chthonischen Gottheiten, ist nur aus sehr spärlichen antiken Beispielen bekannt.[3] Dagegen sind gerade diese beiden Attribute für den mittelalterlichen Typus der Tellus massgebend.

Wir sind aber im Stande, die Quelle nachzuweisen, aus der unser Bild stammt; es entspricht nämlich völlig der aus Monumenten und literarischen Zeugnissen ziemlich bunt zusammengetragenen, namentlich Kybele und Tellus vermengenden Schilderung Isidor's:[4] Tellurem et matrem magnam fingunt: turritam cum tympano et gallo et strepitu cymbalorum .... quod simulacrum eius cum clave fingitur: quia tellus hyeme claudatur, vere aperitur: quod tympanum habet, significari volunt orbem terrae. Quod curru vehitur, dicitur, quia ipsa est terra quae pendet in aëre. Quod sustinetur

[1] So auch auf dem schönen karthagischen Relief, publ. von Conze, Götter- und Heroengestalten T. 56, 3; das Kind auch auf der Triptolemosschale im Wiener Antikencabinet.

[2] Bassirilievi I, 13.

[3] So auf einem Relief bei Clarac 216, 768; auf einer Münze von Hierapolis in Phrygien (Mionnet, Descr. IV, 298, 588), wo Kybele, den Modius auf dem Haupte, auf das Tympanum gestützt, die Schlange aus einer Schale tränkt. Sie erscheint hier in der Function der Hygieia, was durch die Anwesenheit des Telesphoros noch bekräftigt wird.

[4] Orig. VIII, 11, 61—66.

rotis: quia mundus rotatur et volubilis est. Quod leones illi subiiciunt mansuetos, ut ostendant nullum genus esse terrae tam ferum, quod non subigi possit aut superari ab ea. Quod in capite turritam gestat coronam, ostenditur superpositas terrae civitates quasi insignibus turribus constare. Quod sedes finguntur circa eam, quia cum omnia moveantur, ipsam non moveri. Quod corybantes eius ministri cum strictis gladiis esse finguntur, ut significetur omnes pro terra sua debere pugnare. Quod Gallos huic deae ut servirent, fecerunt, significant, qui nomine indigeant, terram sequi oportere. In eo quippe omnia reperiri. Quod se apud eam iactant, praecipitur, inquiunt, ut terram colunt ne sedeant, semper enim esse quod agant; cymbalorum autem aereorum sonitus ferramentorum crepitus in colendis agris; et ideo aere, quod terram antiqui colebant aere, priusquam ferrum esset inventum.'

Schon bei der früher besprochenen Beschreibung des Tisches mit den sieben freien Künsten haben wir eine starke Anlehnung an den spanischen Schriftsteller (und vermuthlichen Landsmann Theodulfs) bemerkt. Hier geht dieselbe so weit, dass nicht nur alle diese Attribute entlehnt sind, sondern deren symbolische Auslegung zum Theil sogar mit denselben Worten wiedergegeben ist. Wir werden deshalb wieder zu der Annahme gedrängt, dass Theodulf selbst das Programm für dieses auf seinen Befehl gefertigte Kunstwerk geliefert hat.

In der berührten Stelle der Libri Carolini[1] ist die Beschreibung der Tellus ziemlich dürftig. Die eigenthümliche Bemerkung, dass sie bald fruchtbar, bald unfruchtbar dargestellt werde, bezieht sich wohl in klügelnder Spitzfindigkeit auf das Vorhandensein oder Fehlen des Calathus oder Füllhorns.

Die Vorstellung der Erde als eines liegenden halbnackten Weibes mit Füllhorn, Schlange und saugendem Kinde — also von der Antike in etwas abweichend — bleibt fortan typisch in der mittelalterlichen Kunst. Wir treffen sie so auf Elfenbeinreliefs des 9.—10. Jahrhunderts, meist bei der Kreuzigung (Diptychon in München, Buchdeckel in Paris,[2] dann auf der

[1] III, 23: . . . cum tellurem in figura humana modo aridam sterilemve, modo fructibus affluentem depingunt.

[2] Vgl. Piper, Mythol. II, 72 ff.

sogenannten Tuotilotafel in St. Gallen). Desgleichen in Miniaturen, z. B. im Codex aureus von St. Emmeram (in München) auf fol. 6; in dem Bamberger Evangeliar A. II. 18 der kgl. Bibliothek (aus dem 10. Jahrhundert).

Die Vorstellung der mappa mundi geht auf die Antike zurück. Wir haben dafür einen interessanten Beleg in den Zeichnungen, welche sich in einem Pariser Codex von Macrobius' Commentaren zu Cicero's Somnium Scipionis finden.[1] Das Manuscript ist zwar erst im 11. Jahrhundert geschrieben, die Zeichnungen sind aber sicher Copien zweiter oder dritter Hand nach dem Original des Macrobius. Sie zeigen uns zunächst die vom Oceanus umflossene Erdscheibe, dann die Planetensphären und den Zodiakus. Bei Martianus Capella erscheint ja auch die Geometrie mit einer Erdscheibe, welche die fünf Zonen aufweist.[2]

In mittelalterlicher Gestalt lernen wir die mappa mundi in zwei Denkmälern des Trecento kennen, in den Buffalmaco zugeschriebenen Schöpfungsscenen im Campo Santo zu Pisa[3] und im Gemäldecyklus des Bartolo di Fredi in der Collegiatkirche zu S. Gimignano,[4] wo beide Male Gottvater mit der Weltscheibe dargestellt ist. Die letztere zeigt genau dieselbe Eintheilung wie diejenige des Macrobius, in der Mitte die drei Erdtheile als Berge, dann in concentrischen Kreisen die sieben Planeten und den Zodiakus, wozu in Pisa ausserdem Engelsphären, das Empyreum versinnlichend, kommen.

Wir können an diese bildliche Darstellung der Erdscheibe gleich verwandte anschliessen, die sich auf jenen berühmten Tischen[5] aus Karls des Grossen Hinterlassenschaft befanden.

---

[1] Abgebildet hinter der Ausgabe Eyssenhardt's in der Bibl. Teubneriana.

[2] S. den vorhergehenden Aufsatz S. 135.

[3] Stich bei Lasinio.

[4] Photographie von Alinari Nr. 7095.

[5] Schon Schnaase hat die unrichtige Uebersetzung Fiorillo's (mensa = Schüssel) verbessert. — Das frühe Mittelalter verzierte bereits, darin der Antike nachfolgend, Tische mit figürlichen Darstellungen. Auf einen solchen, dem Bischof Vilicus von Metz gehörig, dichtete Venantius Fortunatus zwei Epigramme (carm. III, 13):

De pictura vitis in mensa eius.

Vitibus intextis ales sub palmite vernat
Et leviter pictas carpit ab ore dapes.

Drei von ihnen waren silbern, der vierte golden.[1] Ein viereckiger enthielt den Plan von Constantinopel; er wurde für St. Peter in Rom bestimmt. Ein zweiter runder, mit dem Plane Roms wurde dem bischöflichen Schatze von Ravenna vermacht, der dritte endlich trug in drei Kreisen eine Erdkarte und fiel an die Erben. Näheres über diesen berichtet uns Prudentius.[2]

Er zeigte (in Relief) den Erdkreis, den Lauf der Planeten und Sterne und etwa noch den Zodiakus. Wahrscheinlich ist er derselbe silberne Tisch, den Ludwig der Fromme, als er seinen Schatz an die Kirche und die Armen vertheilte, als Andenken an seinen Vater zurückbehielt. Die Beschreibung, welche Thegan[3] von ihm macht, ‚quae triformis est, in modum quasi tres clippei in unum coniuncti' stimmt vollständig mit der des Prudentius. Der etwas unbehilfliche Vergleich mit den drei Schilden wird uns durch die Schilderung bei Einhart und Prudentius ganz klar. Das kostbare Kunstwerk wurde von Lothar, als er 842 vor den Brüdern nach Lyon flüchten musste, mitgenommen, zerschlagen und statt des Soldes an seine Anhänger vertheilt.[4]

Von Agnellus[5] wissen wir, dass der Tisch mit dem Bilde Roms auch wirklich nach Ravenna, an Erzbischof Martinus kam. Er berichtet uns auch, dass die Darstellung in Relief (‚anaglifte') ausgeführt war, und dass das Geräth viereckige silberne Füsse hatte. Ein Beweis weiter, dass wir unter diesen Kunstwerken wirklich Tische, nicht etwa Schüsseln,

Multiplices epulas meruit conviva tenere
Aspicit hinc uvas, inde falerna bibit.

De piscibus in mensa eius.
Retia vestra, pater, onerosae pisce redundant.
Apparet Petri vos meruisse vices.

Die Darstellung des an Reben pickenden Vogels ist ja sowohl der antiken wie der altchristlichen Kunst geläufig. Die Vergleichung mit Petrus ist nur eine poetische Spielerei, keineswegs etwa auf eine biblische Darstellung bezüglich.

[1] Einharti V. Karoli c. 33; vgl. dazu Chron. Moissiac. ad a. 815.
[2] Ann. ad a. 842.
[3] V. Hludowici imp. c. 8.
[4] Prudentius a. a. O.
[5] Liber pontificalis Rav. c. 170 (V. s. Martini).

wie es wohl hin und wieder den Anschein haben möchte, zu verstehen haben.[1]

Um die Mitte des 9. Jahrhunderts hören wir noch von einer ‚mappa mundi', welche der Abt Hartmot von St. Gallen anfertigen liess. Fast wäre man geneigt, hier an eine Miniaturdarstellung zu denken, da dies Kunstwerk unter den von Hartmot gestifteten Büchern angeführt wird.[2]

Wie die Erdkarte[3] (betreffs deren ich nur an die bekannte Stelle in Aristophanes', Wolken' und an die Beschreibung, welche der Panegyriker Eumenius im 4. Jahrhundert n. Chr. von einer Wandkarte in einem Porticus zu Autun macht, erinnere) ist auch der Stadtplan[4] eine antike Ueberkommenschaft. Er tritt uns in zweifacher Gestalt entgegen. Einmal in dem architektonisch genauen Grundriss, der praktischen Zwecken dienenden Ichnographia, wie in der von Jordan edirten ‚forma Urbis'. Auch der St. Gallener Plan ist eine Ichnographia im antiken Sinn. Im Gegensatz hiezu zeigen die mittelalterlichen Stadtpläne Roms die Gebäude in einem kindlichen Mittelding von Aufriss und Grundriss, das eben keinen direct praktischen Zweck hat, sondern nur, etwa in der Weise der Mirabilia, ein allgemeines Bild der Stadt geben soll. Hieher gehört auch jener interessante Plan von Verona (von Traube[5] in karolingische Zeit gesetzt), welchen Biancolini[6] nach einer verlorenen Handschrift von Lobbes in ziemlich treuer Copie veröffentlicht

[1] Vgl. oben S. 133. — Kostbare Tische als Geschenke der Karolinger an die Päpste werden auch sonst erwähnt. Paul I. dankt 761 König Pipin für die Uebersendung eines solchen, der in der Peterskirche aufgestellt wurde (Cod. Carolin. ep. 21), und Karl der Grosse schenkte bei seiner Krönung 800 dem heil. Petrus gleichfalls einen runden silbernen Tisch (Ann. Altahens. maiores ad a. 800). Zu erwähnen wäre hier noch der Silbertisch mit dem Weltbilde nach der Kosmographie Edrisis, welchen Roger von Sicilien 1154 anfertigen liess (Rossi, Piante di Roma). Auf den cancelli des lateranensischen Triclinium befand sich ebenfalls eine Erdkarte (L. pontif. Rom. ed. Duchesne p. 432).

[2] Ratpert, Cas. s. Galli (M. G. SS. II, 71): . . . inter hoc (sc. libros) etiam unam mappam mundi subtili opere patravit. Vgl. das in dem folgenden Aufsatz über Tuotilo Gesagte.

[3] S. Forbiger, Alte Geographie Bd. I.

[4] Rossi, Pianti di Roma, Rom 1879; Strzygowski, Cimabue u. Rom, Wien 1888.

[5] Karoling. Dichtungen S. 116.

[6] Dei vescovi e governatori di Verona, 1757, tav. 1, ad p. 55.

hat. Ganz in der gleichen Weise zeichnet Eadwin von Canterbury (im 12. Jahrhundert) den Plan seines Klosters.[1] Auch diese Art der Darstellung ist der Antike nicht fremd, wir finden sie, wenn auch in sehr vereinfachter Form, auf der Peutingerschen Tafel, dann in der Stadtansicht der Tabula Iliaca. Ein drittes wäre endlich noch jene perspectivisch gemeinte Uebereinanderschachtelung der Gebäude, wie sie der Plan von Verona und jene von Strzygowski[2] publicirte Ansicht von Rom in Assisi zeigt, die uns aber auch in den Stadtansichten der Notitia dignitatum,[3] sowie in einem der Antike noch sehr nahestehenden Werke, dem Bilde von Ravenna und Classe in dem bekannten Mosaik von S. Apollinare entgegentritt.[4]

Nur kurz sei hier noch erwähnt, dass in jenem merkwürdigen Rhythmus auf Verona[5] der Titulus jenes von Biancolini geretteten Planes erhalten ist, wie Traube einleuchtend nachgewiesen hat.[6] Ein ähnlicher Plan entsprach wohl dem Rhythmus auf Mailand.[7]

Ich habe hienach keinen Zweifel, dass jene kurze versificirte Erdbeschreibung, welche Pertz[8] veröffentlicht hat, ebenfalls auf einer solchen Erdtafel als erläuternder Titulus gestanden habe. Die rhythmische Form stimmt mit den Aufschriften jener oberitalienischen Stadtpläne vollkommen überein. Das Incipit und Explicit einer Handschrift: versus de rota mundi, erinnert an die runde Form jener Tische, welche sich im Besitze Theodulfs und Karls befanden.

[1] Abbildung bei Lenoir, Arch. monast. I, 28.

[2] A. a. O. S. 87.

[3] Ed. Seeck. Vgl. die Ansicht von Theben p. 99; von Strassburg p. 179.

[4] Ich kann hiernach nicht den Ausführungen Traube's, dass die Umbildung des antiken Stadtplanes in diese Form ein Werk der karolingischen Zeit sei, noch weniger aber Strzygowski's Hypothese, Cimabue sei der Urheber derselben, beistimmen und verharre bei De Rossi's in den Piante di Roma niedergelegten Ansicht.

[5] M. G. P. Lat. I, 24. [6] A. a. O. S. 111 f. [7] M. G. P. Lat. I, 118.

[8] Eine fränkische Kosmographie des 7. Jahrhunderts. Abh. der Berliner Akademie aus dem Jahre 1845. Berlin 1847. S. 264 ff. Im Ganzen sind es 43 Tristichen. Dümmler (Zeitschr. für deutsches Alterthum, Bd. 22 und 23) sieht als Verfasser den in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts lebenden Abt Theodofrid von Corbie an.

Eine zweite interessante Personification der karolingischen Kunst, welche namentlich für das Verhältniss zur Antike belehrend ist, stellt sich uns in der Abyssus dar. Nach antikem Sprachgebrauch bezeichnet ἄβυσσος die Untiefe; die hellenistische Bibelübersetzung gebraucht das Wort als Bezeichnung des Aufenthaltsortes der Verdammten. In dieser Bedeutung treffen wir es dann auch im Sprachschatze des Mittelalters; wie wir sehen werden, schliesst sich aber die Kunst dieser Begriffswandlung erst verhältnissmässig spät an und bewahrt sehr lange — es ist dies wiederum äusserst bezeichnend für ihren conservativen Charakter — als getreue Tochter der Antike den ursprünglichen Sinn.

Ganz dem letzteren entsprechend schildern uns nun die Libri Carolini[1] die Abyssus: . . . cum abyssum figuram hominis fingunt (pictores) habere, et lympharum inundationem affatim fundere.

Das antike Vorbild ist aus diesen Worten deutlich zu erkennen, es ist die Oceanusmaske, wie sie des öftern auf römischen Sarkophagen vorkommt.[2] Eine verwandte Darstellung findet sich nun, ausdrücklich mit βυθός[3] bezeichnet, schon in jenem berühmten Pariser Psalter, der sicher eine Copie des 10. Jahrhunderts nach einer sehr alten, vielleicht noch hellenistischen Vorlage ist (auf gleicher Stufe mit der Wiener Genesis, der Josuarolle etc.). Die Wassertiefe ist hier als ein kräftiger brauner Mann dargestellt, der Pharao und seine Schaaren bei der Verfolgung der Israeliten zu sich herabzieht.[4] Der Antike sehr nahe steht ferner eine jener merkwürdigen byzantinischen Renaissance Unteritaliens angehörige Darstellung, ein Mosaik im Dom von Monreale, welches den Eingang der Genesis: ‚In principio creavit Deus coelum et terram' illustrirt. Der Geist Gottes schwebt über den Wassern, in deren grünen Fluthen ein bärtiges ernstes Männerantlitz, vollständig übereinstimmend mit der Oceanusmaske, erscheint; Bart- und Haupthaare sind von Wasserströmen gebildet, also ganz der Schilderung der Libri

---

[1] L. Car. III, 23.

[2] Matz und Duhn, Antike Bildwerke in Rom II, 382, Nr. 3205—3209.

[3] Schon von den griechischen Tragikern zur Bezeichnung der Meerestiefe gebraucht.

[4] Bordier, Manuscr. grecs etc., p. 113; Waagen, England und Paris III, 222.

Carolini entsprechend.[1] Sehr ähnlich scheint die Figur der Abyssus zu sein, welche sich bei derselben Scene, der Weltschöpfung, in einer Pariser Bibel des 10. Jahrhunderts findet, über die ich die Worte aus Didron's Beschreibung[2] anführe: ‚de cette espèce de volcan sort une grosse tête nue d'homme sauvage... Je ne connais pas d'autre traduction aussi pittoresque et vivante de la „face de l'abîme".' Gegenüber dieser barbarisierten Darstellung zeichnet sich das Mosaik in Monreale durch eine wahrhaft antike Würde und Grösse aus.

Aus karolingischen Handschriften ist mir allerdings nur eine ähnliche Darstellung bekannt. Sie findet sich in einem Aratus (vom Ende des 9. Jahrhunderts) der Stiftsbibliothek zu St. Gallen (Cod. no. 250). Da erscheint (auf fol. 565) der Fluss Eridanus als grosses bärtiges Haupt mit zottigen Haaren aus den Wogen auftauchend.

Ganz dem Typus der Libri Carolini entspricht dagegen eine Miniatur des 10. Jahrhunderts in einer Handschrift derselben Bibliothek, welche Lucans Pharsalia enthält (Cod. no. 863). Auf fol. 230 ist hier die dreitheilige Erdscheibe dargestellt, nach den vier Weltgegenden orientirt. Am unteren Rande, bei ‚Occidens' erscheint ein zottiges Menschenhaupt, das aus weitgeöffnetem Munde Wasserströme ausspeit. Es ist offenbar der die Erde umschliessende Oceanus, als Abyssus gedacht.

Alle diese Darstellungen bewegen sich durchaus auf antikem Boden; in der christlichen Umbildung als ‚Hölle' finden wir Abyssus erst im 10. Jahrhundert. So erscheint sie, fast wie das archaische Medusenhaupt gestaltet, in der Parabel vom armen Lazarus im Codex Ottos des Grossen zu Aachen.[3] Aber sie ist hier noch ausdrücklich als ‚abyssus' bezeichnet.

Die spätere Kunst hält diesen Gedanken fest. In immer phantastischerer Ausgestaltung erscheint häufig der ‚Höllenrachen' bis in die Zeiten der Renaissance hinein auf den Dar-

---

[1] Gravina, Il duomo di Monreale, tav. 15 B.

[2] Ann. archéol., tom. IX, 48; Abbildung bei Tikkanen, Die Genesismosaiken in Venedig und die Cottonbibel, Helsingfors 1889. T. XV, 118. Auch auf einer Elfenbeintafel in Berlin (c. 11. Jahrh.) findet sich — bei der Weltschöpfung — das Motiv der Abyssus (Abb. ebenda S. 21).

[3] Publ. von Beissel, Aachen 1886 auf T. 24.

stellungen des jüngsten Gerichts.[1] Ob dabei uralt germanische Vorstellungen Antheil haben, ist zweifelhaft, doch immerhin möglich;[2] jedenfalls ist es, wie der Aachener Codex beweist, die Antike, aus der, bedeutsam genug, der erste Anstoss gekommen ist.

Dritter Abschnitt.

Zur Geschichte der Antike in karolingischer Zeit.

Die Reiterstatue des Theodorich in Aachen.

Das merkwürdige, von Karl dem Grossen in seine nordische Pfalz entführte und dort in ziemlich räthselvoller Weise verschwundene Kunstwerk hat schon eine nicht unbeträchtliche Literatur hervorgerufen.[3] Ich beabsichtige nicht, mit den folgenden Zeilen dieselbe durch eine neue Untersuchung anzuschwellen, sondern möchte nur auf einige Punkte, welche bisher eine nicht ganz befriedigende Deutung gefunden haben, die Aufmerksamkeit lenken.

Zunächst sei mir gestattet, mit wenigen Worten den Sachverhalt, wie er sich nach dem heutigen Stande der Forschung darstellt, zusammenzufassen.

Nach dem Bericht des Agnellus,[4] der leider eine empfindliche Lücke aufweist, befand sich in Ravenna eine eherne Reiterstatue des Theodorich, die uns ausführlich beschrieben wird. Merkwürdig ist die Nachricht, die Statue sei ursprünglich für den oströmischen Kaiser Zeno (477—491) bestimmt

[1] Schon in karolingischer Zeit auf einem Elfenbeinrelief des South Kensington-Museum, wenn anders Westwood's Zeitbestimmung richtig ist: A descript. catalogue of fictile Ivories etc. 116.

[2] Vgl. Voss, Das jüngste Gericht, S. 21.

[3] Bock im Jahrbuch der Alterthumsfr. im Rheinl. 1844; Grimm, Das Reiterstandbild des Theodorich, Berlin 1869; Bock's Erwiderung im Rheinl. Jahrb. 1871 (aus dem Nachlasse); Dehio in Zahn's Jahrb. 1872; W. Schmidt ebenda 1873; Ebert, Sitzungsber. der sächs. Gesellsch. 1878; Friedrich, C., Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Domes zu Aachen, Nürnberg 1883.

[4] Lib. pont. Rav. bei Muratori SS. II, 123.

gewesen, Theodorich habe sie mit seinen Namen geschmückt (suo nomine decoravit). Das erinnert fast an die naive Art, wie die ersten Karolinger ihre Urkunden mit antiken gefassten Gemmen siegelten, während doch noch ihre merowingischen Vorgänger Porträtsiegel besassen. Aber im 5. Jahrhundert war, auch im Westen, der Sinn für Porträtähnlichkeit doch nicht gänzlich erstorben. Sollte Theodorich jener Statue seinen Porträtkopf haben aufsetzen lassen, einem Unfug folgend, den schon die erste Kaiserzeit kennt?[1]

Diese Statue hat nun Karl, laut Agnellus' ausdrücklichem Bericht, als er von der Kaiserkrönung in Rom zurückkehrend in Ravenna weilte, angezogen von ihrer Schönheit, ins Frankenreich entführt und vor seinem Palaste in Aachen aufgestellt. Agnellus schreibt, wie wir genau wissen, im Jahre 838, zehn Jahre früher, in den Lenz 829 fällt jenes merkwürdige Gedicht Walafrid Strabo's: ‚De imagine Tetrici',[2] dem wir eine genauere, leider durch Dunkelheit der Sprache und die durchgehenden spitzfindigen Bezüge getrübte Kenntniss des Kunstwerkes verdanken. An der Identität beider Statuen ist es müssig zu zweifeln; gegenüber den ausdrücklichen Berichten zweier Zeitgenossen kommen spätere Quellen nicht in Betracht, zumal seit Grimm mit grosser Belesenheit die merkwürdige Geschichte des Regisol in Pavia klargelegt hat. Die Verwechslung der Aachener Statue mit dieser letztern Reiterstatue eines römischen Imperators ist hienach gegen Grimm's eigene Ansicht evident.[3]

Das Reiterbild war vor der Aachener Pfalz an einem belebten Platze aufgestellt.[4] Es bestand aus vergoldeter

---

[1] Vgl. Plinius, Hist. Nat. 35, 2, 1 und Sueton, Tiber., c. 22.

[2] Ed. Dümmler, M. G. P. Lat. II.

[3] Dass der Regisol mit der Ravennater Statue nicht identisch ist, zeigt der kleine Holzschnitt desselben bei Gualla, Papie Sanctuarium 1505, wo Schild und Lanze, von Agnellus so nachdrücklich hervorgehoben, fehlen. Das auf Rechnung der Restauration im 14. Jahrhundert schieben zu wollen, wie Grimm thut, geht nicht an. Es ist übrigens undenkbar, dass Agnellus, welcher doch die Mosaiken in Pavia aus Autopsie beschreibt und die Statue gesehen haben muss, trotzdem von der Ueberführung nach Aachen erzählen könnte.

[4] Walafrid v. 33: Primum nosse velim, iuxta quam saepe viamus
Cui sit imago suis sic effigiata figuris.
v. 91: . . . . . faciem praeclara palatia contra.

Bronze, was sowohl Agnellus,[1] als Walafrid[2] berichten. Das Ross des Königs war in Schrittstellung dargestellt, indem es einen Vorderfuss emporhob.[3] Ganz so wird uns das Pferd der Reiterstatue Justinians auf dem Augustaion in Konstantinopel geschildert; allein hier scheint es, wenn der dunklen symbolisch-tendenziösen Ausdrucksweise Walafrids zu trauen ist,[4] in einer lebhafteren Bewegung, etwa mit zum Sprunge eingezogenen Hinterfüssen dargestellt gewesen zu sein. Das stimmt auch zu der Art, wie der König selbst vorgeführt wird. Mit dem erhobenen rechten Arm schwingt er den Speer, an der Linken führt er den Schild.[5]

Diese Auffassung steht in einem scharfen Gegensatz zu dem Charakter des monumentalen Reiterbildes der Antike. Es liegt etwas Keckes, Kriegerisches, sagen wir nur gleich Barbarisch-frisches in ihr, welche der ruhigen ernsten Würde des römischen Imperators ganz zuwiderläuft. Für den Römer hätte ein solches unruhig bewegtes Bild seines Imperators, noch dazu in monumentaler Weise auf einem öffentlichen Platze aufgestellt, sicher etwas höchst Befremdliches gehabt.[6]

---

[1] Equus ille praestantissimus ex aere factus auro ornatus est.

[2] v. 73: Fulget avaritia exornatis aurea membris.
v. 159: Ast alla de parte nitens fulgore corusco
Auratus discurrit eques.

[3] Walafrid v. 93 ff.:
Ante pedes ternos patentibus undique nervis
Ille tuus sonipes vacuum super aera nando
Tollet et albentes monstrabitur inter olores
Quam pia corda tuis macules, vis pessima, telis.
Die Erwähnung der ‚parentes undique nervi' würde auf ein stark ausgeprägtes anatomisches Detail schliessen lassen, wäre dieser Zug nicht ein ständiger bei Beschreibung von Reiterstatuen etc. Statius, nicht minder Procopius und Pachymeres heben gerade so die Lebendigkeit des Ausdruckes hervor; und die Anthologie liefert zahlreiche Beispiele. Dem Rosse fehlten die Zügel (Walafrid v. 83: quod desunt frena, notabis), wahrscheinlich waren sie ausgefallen.

[4] Walafrid v. 86 ff. (Currit equo etc.).

[5] Agnellus l. c.: . . . accensorque eius Theodericus rex scutum sinistro gerebat humero, dextero vero bracchio erecto lanceam tenens. Auch Walafrid spricht von den ‚telis' (v. 96 s. o.) und sagt ausdrücklich ‚spicula fert' (v. 75).

[6] Ich brauche nur flüchtig daran zu erinnern, dass auch in der neuern Kunst das sprengende Ross erst einer Periode angehört, die im Voll-

Im kleinen Rahmen und im bestimmten Sinn gebraucht ist ja diese Darstellungsart der Antike nicht fremd.

Es sind die treuesten Zeugen des öffentlichen Lebens der Alten, die Münzen, welche uns da ein reiches Feld der Beobachtung eröffnen. Das Brustbild des Kaisers mit Schild und Speer, für die Spätzeit namentlich so charakteristisch, kommt schon bei Gallienus vor; es sind dies aber, wenigstens in der älteren Zeit, Münzen, welche in Kriegszeiten geprägt wurden. Auf sprengendem Ross, mit geschwungenem Speer und nur sehr selten mit dem Schild[1] bewehrt, erscheint der Imperator nur in zwei Fällen, als Sieger über die Barbaren[2] und als Jäger in der Verfolgung reissender Thiere begriffen.[3]

---

besitze der technischen Mittel, souverän und willkürlich auch dem widerstrebendsten Stoffe ihre Ideen aufdrängt, der Barocke nämlich. Es ist interessant zu sehen, wie der Maler Lionardo in seinen bekannten Zeichnungen zum Sforzadenkmal von der malerischen Auffassung zur plastischen übergeht (vgl. Courajod's Aufsatz 1879).

[1] So auf einem Medaillon des Probus (Emission von Siscia) bei Fröhner, Médaill. Rom. 242, und auf einem verwandten des Maximian, Fröhner 263. Dass Helm und Schild bei den Kaiserstatuen zumeist fehlen, darauf wirft ein merkwürdiger Umstand Licht. Diese beiden Waffenstücke wurden dem Kaiser gewöhnlich von einem eigenen Knappen oder auch einem Hofbeamten nachgetragen, selbst im Kriege. Wir ersehen dies aus einer interessanten Stelle beim Ammianus Marcellinus, deren Mittheilung ich der Güte Herrn Director Kenner's verdanke. Dort wird nämlich berichtet (L. XXVII, c. 10, 11), dass Kaiser Valentinian I. auf einem Feldzuge gegen die Alamannen mit wenigen Begleitern zu Pferde eine Terrainrecognoscirung vornahm. Ueberfallen, rettete er sich mit genauer Noth durch einen Sumpf, sein Cubicularius aber, der ihm den mit Gold und Edelsteinen reich besetzten Helm nachtrug, verschwand spurlos: (periculo) . . . adeo proximus fuit, ut galeam eius cubicularius ferens auro lapillisque distinctum cum ipso tegmine penitus interiret. Die beste Illustration hiezu bietet ein bronzener Pferdebehang aus dem 3.—4. Jahrhundert im Wiener Antikencabinet (abgeb. von Sacken, Jahrb. der kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses I, 57). Der Kaiser erscheint hier zu Pferde, ganz wie auf den Münzen als victor gentium barbarorum. Hinter ihm folgt der Signifer, dann der Knappe, Helm und Schild tragend.

[2] M. Aurel (Sieg über Armenien) Fröhner 93; Maximinus (gloria Germanorum) Fröhner 180; Maximian (victoria Persica) Fröhner 266; Constantin II. (victori gentium Barbarorum) Fröhner 296.

[3] Hadrian (auf der Eberjagd) Fröhner 39; Commodus (auf der Löwenjagd) Fröhner 118.

Ebenso wenig Anspruch auf Monumentalität wie diese Münzdarstellungen erheben z. B. die beiden kleinen Statuetten bei Clarac (vol. III), von denen no. 2475 Commodus auf sprengendem Pferde darstellt (im Vatican), während die zweite (no. 2497), ehemals im Besitz des Cav. Azzara, allem Anschein nach modern ist.[1] Die Alexanderstatue Lysipp's, an die man wohl denken möchte, zumal bei dem bekannten Charakter der hellenistischen Kunstweise, war in der Auffassung durch die Composition bedingt und vor Allem keine Einzelstatue.

In der That ist es, bis in die späteste Zeit der Antike, immer wieder der Friedensfürst, der, Reich und Stadt behütend, Krieg und Frieden in fester Hand tragend, uns in den monumentalen Darstellungen dieser Art entgegentritt.

Ich brauche hier nur an die bekannte capitolinische Statue Marc Aurels zu erinnern. Statius hebt in seiner Beschreibung der Reiterstatue Domitians[2] die friedliche Kleidung und das ruhig an der Seite hängende Schwert hervor.

Mit diesem Typus stimmt auch völlig eines der letzten Werke antiker Monumentalplastik, das grosse Reiterbild Justinians auf dem Augustaion in Konstantinopel, von dem uns zwei Beschreibungen, eine kürzere gleichzeitige von Prokopios[3] und eine sehr ausführliche und anschauliche von Pachymeres[4] aus dem 14. Jahrhundert erhalten ist. Auf dem ruhig schreitenden Pferde sass der Kaiser in ‚achilleischer' Rüstung, knapp anliegender, kurzärmliger Tunika, den Helm auf dem Haupte, aber wie ausdrücklich bemerkt wird, ohne Schwert, ohne Lanze. Die rechte Hand war erhoben, in der linken hielt er den kreuzgeschmückten Reichsapfel.

Wie sehr sticht dieses ruhige, gemessene, von der ganzen Würde und Hoheit antiken Imperatorenthums umwehte Bild von dem unruhig bewegten des Theodorich ab! In der That entspricht dieses der Vorstellung, die wir uns von dem germanischen Heerkönige machen. Es hat ganz den Anschein, als ob wir hier vor einem national-gothischen Element stünden.

[1] Auch das Diptychon Constantins bei Gori, Thes. vit. Dipt. II, 163, ist eine freiere Darstellung, die mit monumentalen nicht zu vergleichen ist.
[2] Statius, Silvae I, 1, v. 42 ff.
[3] De aedificiis Justiniani I, 2.
[4] Descriptio Augustaei, bei Migne, P. Lat. T. 144.

Dann wäre aber auch anzunehmen, dass die Statue auf Theodorichs Befehl selbst gefertigt worden ist.[1]

Auch in der Geschichte der Kunst wechseln die Extreme. Früher leitete man, naiv genug, den vollendeten Baustil des Mittelalters von den Gothen her; heute geht man vielleicht in dem Bestreben zu weit, jede Einwirkung nationaler Eigenthümlichkeiten auf die frühmittelalterliche Kunst zu leugnen. Es ist ja richtig, dass die primitive Kunst der Barbaren sich der reichen, grossen, unwiderstehlich anziehenden und blendenden Kunst der Antike gegenüber nicht halten konnte. Es ist ein Process, der sich noch heute, zumal in den östlichen Ländern abspielt. Die Volkskunst, mag sie technisch und künstlerisch auch auf relativ hoher Stufe stehen, erliegt unrettbar den akademischen modernen Kunstformen (schon infolge der allen primitiven Völkern eigenen Nachahmungslust) und geht rasch und spurlos zugrunde.

Trotzdem geht es nicht an, den Einfluss des Volkscharakters ganz übersehen zu wollen. Ganz ebenso haben ja die Germanen sehr schnell und leicht in Gallien, Oberitalien und Spanien die Sprache der besiegten Romanen angenommen, aber doch in einzelnen Formen Spuren ihrer Eigenthümlichkeit hinterlassen. Ganz ebenso dringt ja jene uralte keltische oder richtiger allgemein nordische Thierbänderornamentik, anscheinend durch Vermittlung der Angelsachsen (denen ja überhaupt eine so bedeutende Rolle in karolingischer Zeit zufällt), in den decorativen Bestand der abendländischen Kunst ein und wird für die ganze Folgezeit sehr bedeutsam. Ich halte es für unmöglich, diese ganz originelle Ornamentation auf die Antike zurückführen zu wollen, wie es neuestens versucht wird.[2]

---

[1] Schon das ‚alii aiunt', sowie die eingefügte sagenhafte Geschichte der Adoption Zenos durch Leo machen die Quelle des Agnellus verdächtig. Die Statue stand in Ravenna; Zeno starb 491 und erst 493 capitulirte Odoaker. Es ist aber doch schwer anzunehmen, dass Theodorich die Statue von Byzanz aus mit nach Italien geführt habe. Agnellus hat vielleicht eine Notiz des Jornandes, De reb. Geticis (c. 57), falsch aufgefasst, wonach Zeno dem Gothenkönig, welcher ihn ja 477 gegen Basiliscus erhoben hatte, eine Reiterstatue vor der Regia setzen liess.

[2] Müntz, Etudes iconographiques, Paris 1887 (vgl. die Besprechung A. Riegl's in den Mitth. des Inst. für österr. Geschichtsforschung X, 162); Portheim, Ueber den decorativen Stil in der altchristl. Kunst, Stuttgart 1886. Etwas ganz Anderes sind die fest umschriebenen, im Gegensatz

Kehren wir nun nach dieser Abschweifung wieder zur Theodorichsstatue zurück. Sie war eine Kolossalstatue oder ging doch jedenfalls über die Lebensgrösse hinaus. Schon das Mass des Postaments, eines Stufenbaues von sechs Ellen Höhe, aus Quadern aufgeführt (Agnellus a. a. O.), beweist dies, sowie die Erzählung des Agnellus, aus den weiten Nüstern des Rosses seien Vögel aufgeflogen, die im hohlen Innern nisteten.

Jedenfalls stand die Statue auch in Aachen auf einem steinernen Unterbau. Wir ersehen dies aus Walafrid's Gedicht, wo es v. 85 ff. heisst:

> Quodque super lapides plumbumque et inane metallum
> Currit equo, signat se pectore belua duro
> Corde pigro sensuque cavo regnare superbiam.

Die lapides und das plumbum sind wohl die Quadersteine, welche nach antiker Technik durch verbleite Dübel verbunden waren, was bedeutet aber der sonderbare Ausdruck ‚inane metallum', d. i., wie aus dem moralisirenden Vergleich klar hervorgeht, hohles Metall?

Im Folgenden will ich diese Frage zu beantworten suchen.

Ich gehe dabei aus von v. 63—64, wo Strabus seine Scintilla frägt:

> Cur dextra de parte nolam gestare videtur
> Nudus ob hoc solum, puto ut atra pelle fruatur.

Nach dem ersten Eindrucke scheinen sich die Verse auf die Reiterstatue zu beziehen und wurden auch von Bock so aufgefasst, der sich indessen hiedurch in unlösbare Schwierigkeiten verwickelte. Die späteren Erklärer haben alle mit Herbeiziehung von v. 160 ff. (worauf wir später kommen) sie auf eine ge-

---

zu jenen Thierbändern immer benennbaren Thiergestalten (zumeist Fische und Vögel) der merowingischen Initialornamentik, die keineswegs, wie Janitschek in der ‚Geschichte der deutschen Malerei' meint, nordisch-nationaler Abkunft sind, sondern aus der Antike herstammen. Sie finden sich in griechischen Codices des 9. und 10. Jahrhunderts (Bordier, Description des ms. grecs, Paris 1885, p. 60, 61, 88 etc.), sogar in einem armenischen Manuscript des 13. Jahrhunderts (bei Westwood, Palaeogr. sacra), wo ein etwaiger Einfluss eines nordischen, lateinisch geschriebenen Codex ganz undenkbar ist.

trennte Figur bezogen. Grimm construirt einen leierspielenden Flussgott (?!) aus den Versen heraus, emendirt dann frischweg nola in rota, das uralte keltische Saiteninstrument, ändert dextra de parte in dextra deprome (diese Conjecturen sind schon paläographisch nicht zu rechtfertigen) und greift schliesslich aus einer märchenhaften Geschichte Fredegars den treuen Avaren Nerses heraus, der nun als satelles Theodorichs dessen Pferd führen muss. Viel näher ist meines Erachtens Schmidt der Sache gekommen, welcher an einen in der Nähe aufgestellten, cymbelschlagenden Satyr gedacht hat.

Vor Allem ist die Stelle anders zu interpungiren, wodurch auch die Antwort erst klar wird:

> Cur dextra de parte nolam gestare videtur
> Nudus? ob hoc solum, puto, ut atra pelle fruatur.

Strabus frägt und gibt sich gleich selbst vermuthungsweise Antwort. Scintilla corrigirt ihn dann:

> Etsi non caneret, nequaquam pelle careret
> Quam semel induerit, sed erit, quod dicere possis:
> Flagitiosorum certe praeconia summis
> Laudibus accelebrant omnis virtutis egentes;
> Verius ut dicam, dat nudo opprobria nudus.

Walafrid fasst die Sache in seiner Manier so, als ob die Musik dem Preise des Königs gelte. Auch wenn jener nicht Musik machte (caneret), würde er das Fell doch haben; in Wahrheit schmäht der (physisch) Nackte, der nur mit dem Fell Bekleidete, den (moralisch) Nackten, d. i. den omnis virtutis egentem Ketzer Theodorich.

Nola heisst im mittelalterlichen Latein jede kleinere Glocke. Walafrid selbst erklärt in seiner liturgischen Schrift:[1] Minora vero (vasa) quae et a sono tintinnabula (Schellen) vocantur, nolas appellant, a Nola civitate Campaniae. Die Vermuthung Schmidt's hat viel Wahrscheinliches an sich, Walafrid habe eine Figur im Auge gehabt, welche das antike cymbalum handhabt, dessen Gestalt er allerdings ungefähr mit einer nola vergleichen oder, was wahrscheinlicher ist, verwechseln konnte. Es wäre aber auch möglich, dass er einen antiken Kantharus bei einer

[1] De rebus ecclesiast., c. 5.

singenden und tanzenden Figur bemerkte und diesen entweder wirklich für eine nola hielt oder mit diesem Ausdrucke das ihm unbekannte Gefäss umschrieb. Ich verweise auf die eben citirte Stelle, wo er die nolae als vasa bezeichnet. Die atra pellis ergänzt dann das Bild recht wohl zu einem Faun oder Satyr.

Die einzeln aufgestellte Statue eines solchen (im Angesichte des Palastes und zumal der Kirche!) erregt aber schwerwiegende Bedenken. Zudem ersehen wir aus einer gleich zu besprechenden Stelle, dass Walafrid diese Figur aus einer grösseren Reihe herausgreift. Bei seiner Manier kann das nicht verwundern; er gibt ja keine Beschreibung des Standbildes, sondern hebt das seiner moralischen Tendenz Zweckdienliche unbekümmert aus dem Zusammenhang.

Noch einmal kommt Walafrid auf diese Figur zurück, in v. 77 ff.:

> Aurea quod regnas (avaritia) stipata satellite nigro
> Non aliud portendit enim, quam quod, mala quantum
> Luxuries quosdam sensu distendit avaro
> Tantum pauperies alios devastat adurens.

Es ist allem Anschein nach die dunkle Patina der Bronzefigur, die ihm gegenüber der vielleicht von Karl erneuerten Vergoldung der Reiterstatue, auffällt. Er zieht eine neue Moral aus diesem Gegensatz. Die (gleichsam versengte) Figur erscheint ihm infolge ihrer Nacktheit und unansehnlichen Schwärze als pauper gegenüber dem prunkenden Reiter; nach seiner Auffassung ist aber die eine so schlecht wie der andere; jene verderbt die Armuth durch die Schmeichelei, welche sie antreibt, den König mit Musik zu lobpreisen, diesen der Reichthum durch habsüchtige Gesinnung. Die Anklage, dass Theodorich seine spätern Lebensjahre durch Geiz geschändet habe, ist ja bekannt.

Ueber diese dunklen Stellen verbreiten einige der folgenden Verse willkommenes Licht. Der Dichter hat sich in den Anblick der den Platz umgebenden Bauten des frommen Herrschers Karl versenkt; darin wird er gestört durch die Erinnerung an den eques auratus, der gleichsam gegen diese, als Personification des weltlichen Hochmuths, einhersprengt.

v. 159 ff. Ast alia de parte nitens fulgore corusco
Auratus discurrit eques, comitante pedestri
Agmine, tintinnum quidam, quidam organa pulsant.
Dulce melos tantum vanas deludere mentes
Coepit, ut una suis decedens sensibus ipsam
Femina perdiderit vocum dulcedine vitam.
Cedant magna tui, super est, figmenta colossi
Roma, velit Caesar magnus, migrabit ad arces
Francorum, quodcumque miser conflaverit orbis.
En quîs praecipue iactabat Graecia sese
Organa rex magnus non inter maxima ponit.
Quae tamen inceptos servent si intacta canores
Deses erit, qui saepe suo quatit aëra plectro.

Aus diesen Versen geht klar hervor, dass die Statue Nebenfiguren aufwies. Erinnern wir uns aber der oben citirten Stelle, in der gesagt wird, der Reiter sprenge über ‚hohles Metall' dahin. Ich meine nun, dass an der Basis antike Bronzereliefs angebracht waren. Nehmen wir dies an, so ist auch der Vorwurf derselben klar. Schon der Faun mit der Cymbel hatte uns in den bakchischen Ideenkreis geführt, hier wird das Bild durch die musicirenden Schaaren mit verschiedenartigen Instrumenten[1] leicht zum rauschenden Thiasos ergänzt.

Noch mehr. Die hier versuchte Deutung der Stelle wirft, wie ich glaube, auch ein Licht auf die dunklen folgenden Verse, mit denen kein Erklärer etwas Rechtes anzufangen wusste. Wie kommt auf einmal eine Frau daher, ‚welche, durch die Süssigkeit der Musik überwältigt, starb'? Dass Walafrid ein Tagesereigniss im Sinne hätte, wäre ja nicht unmöglich, aber wie rechtfertigt sich denn diese plötzliche, ganz unvermittelte Erwähnung? Sollte er sich nicht eher auf eine Figur jenes Reliefs selbst beziehen? Der Zusammenhang der Stelle scheint dies sogar zu fordern. Es macht mir nun ganz den Eindruck, als habe Walafrid eine jener häufig vorkommenden verzückten Mänaden gesehen und deren gewaltsame Bewegung als das Zusammenbrechen einer Sterbenden aufgefasst.[2] Der

[1] Walafrid nennt sie willkürlich tintinnum (Glockenspiel) und organum, ein Ausdruck, der jedes beliebige Instrument bezeichnet.
[2] Vgl. das schöne Marmorrelief der Villa Albani.

Art, wie er die Dinge sieht, widerspräche das keineswegs; er konnte in seiner Meinung auch durch den leidenschaftlich schmerzlichen Zug bestärkt werden, den wir häufig an den Gesichtern solcher Bakchantinnen wahrnehmen.

Ueberdies hat Walafrid anscheinend selbst Kenntniss davon, dass er vor antiken Bildwerken steht. ‚Wenn es der Kaiser befiehlt', sagt er, ‚wandeln alle Werke, welche die heidnische Welt (das ist offenbar der miser orbis) gegossen hat, in die Burgen der Franken, nach Aachen.'

Beispiele, dass das Mittelalter gerne antike Reliefs zum Schmucke, sogar der Kirchen, verwendete, sind nicht selten. Die Kanzel von Aachen ist mit höchst merkwürdigen Elfenbeinreliefs geziert, welche trotz der Verzerrung der mythologischen Figuren sicher antike Arbeit sind;[1] und im Dom von Torcello hat man gar ein antikes Relief, das auch in der Renaissance eine grosse Rolle spielt, den Kairos des Lysipp nachgebildet.[2]

Man hat in neuerer Zeit in verschiedenen Kunstwerken Nachbildungen der Theodorichstatue erkennen wollen. So in der kleinen vergoldeten Reiterstatue Karls des Grossen, welche, ursprünglich im Metzer Domschatz befindlich, vor einiger Zeit in der Sammlung Carnavalès in Paris auftauchte.[3] Wäre sie aber auch wirklich karolingischer Provenienz, so entbehrte doch der obige Schluss jeder Begründung. Das Gleiche gilt von dem Versuche Friedrichs (s. die oben angezogene Broschüre), in einem der Aachener Kanzelreliefs[4] eine Nachbildung der Theodorichsstatue nachzuweisen. Die vorgebrachten Argumente sind so hinfällig, dass ihre Widerlegung in ihnen selbst liegt. Zur Beleuchtung seiner Methode führe ich nur den Hauptgrund an: der Schild, den Theodorich

---

[1] Wie mir Herr Dr. v. Schneider gütigst mittheilte, existirt eine Reihe antiker Elfenbeinkästchen, die eine ähnliche Verzerrung der alten Mythen aufweisen. Ein solches mit der Darstellung des Bellerophon (aus Pirano in Istrien) kam vor einiger Zeit ins Wiener Antikencabinet.

[2] Abb. bei Cataneo, L'architettura in Italia dal IV° secolo fino al Mille, p. 285.

[3] Vgl. oben Seite 122, Anm. 1.

[4] Das hier in Frage kommende Stück (irgend einen römischen Imperator darstellend) abgebildet bei aus'm Weerth, Rheinl. Kunstdenkm., T. 33, Fig. 9.

nach Agnellus sinistro humero trägt, findet sich auch auf diesem Relief, und nun muss dieses eine Nachbildung der ravennatischen Statue sein!

Vierter Abschnitt.

Zur Künstlergeschichte der fränkischen Zeit.

Bei den germanischen Völkern ist die Metalltechnik von jeher beliebt und in eigenartiger Uebung und Blüthe gewesen, wie uns die Gräberfunde aus der Völkerwanderungszeit lehren. Sie spielt ja auch in der deutsch-nordischen Volkssage eine bedeutende Rolle (Wieland, Egil, Siegfried etc.).[1] Dass unter den Merowingern namentlich die Goldschmiedekunst blühte, dafür haben wir nicht blos monumentale (Funde von Tournai, Gourdon), sondern auch literarische Zeugnisse.

Interessant ist es, in Bezug auf die sociale Stellung der Künstler, die Bussen der Volksgesetze für die Tödtung von solchen, die hier aber durchaus als Unfreie auftreten, zu vergleichen. Der Goldschmied hat fast allenthalben das höchste Wergeld. Von den 30—50 solidi, welche dieses in der Lex Salica und Alamannica beträgt, steigt es bis zu 100, ja 150 solidi bei den Burgundern.[2]

Ob jener früheste Meister Mabuinus, von dem ein goldenes Kreuz im Testament des Perpetuus von Tours erwähnt wird,[3] fränkischer Abstammung war, ist allerdings nicht zu erweisen. Dagegen hören wir im 5. Jahrhundert ausdrücklich von ‚barbarischen' Goldschmieden, welche die herrschsüchtige Giso, Gemahlin des Rugierkönigs Feletheus, in Haft hielt, damit sie die königlichen Insignien verfertigten.[4]

---

[1] Wackernagel in Haupt's Zeitschr. IX, 541.

[2] M. G. P. Lat. III; Lex Alam. III, 35; Lex Alam. a Hloth. constit. II, 81, 7; L. Salica XXXV, 5; L. Burgund. X, 3; L. Burg. Rom. II, 6.

[3] Testam. s. Perpetui Turon. epi. 475, c. 18. A. SS. Boll. April I, 750.

[4] Eugippii V. Severini c. 8 ed. Sauppe, M. G. SS. antiqu. I, 2.

Wollten wir Sighart[1] Glauben schenken, so wäre bei der Hochzeit Theodolindens aus goldenen Bechern, mit den Thaten der Bojer (!) in Relief geschmückt, getrunken worden. Er beruft sich auf Pallhausen, Garibald und Theodolinde (München 1810), einen geschmacklosen historischen Roman; das Ganze ist natürlich reine Erfindung.

Die Goldschmiede hielten auch Buden auf den Marktplätzen der grossen Städte und boten dort ihre Werke aus, wie wir dies aus Tours wissen.[2] Doch scheinen sich darunter auch fremde Kaufleute befunden zu haben, welche orientalisches und byzantinisches Geschmeide in den Handel brachten.[3] Im 9. Jahrhundert sind es dann namentlich, wie auch im spätern Mittelalter, schon die Juden, die sich hiemit beschäftigen. Wie es mitunter um ihre Geschäftsverbindungen bestellt war, ersehen wir aus einem Capitulare Karls des Grossen, welcher den geistlichen Vorstehern strenge einschärft, Stücke aus dem Kirchenschatz nicht an die Kaufleute abzugeben.[4]

Ueber den Bischof Marius von Avenches, den man zu einem der frühesten Goldschmiede im Frankenreiche machen will, haben wir schon oben gesprochen.[5] Der einfachen Existenz des Mannes, der seinen Acker eigenhändig baut, daneben sich literarisch beschäftigt, ist allerdings eine möglicherweise ganz dilettantische Thätigkeit dieser Art zuzutrauen. Wir haben eine analoge Erscheinung in seinem um zwei Generationen jüngern Amtsgenossen, dem heil. Eligius (St. Éloi).[6]

Dieser ist jedenfalls eine sehr merkwürdige Gestalt, schon dadurch, dass wir seine, wenn auch überarbeitete Lebensgeschichte, verfasst von seinem Freunde und Stubengenossen Dado (Andoën, † 683 als Bischof von Rouen), besitzen.[7]

Er ist zu Ende des 6. Jahrhunderts in Châlons s. M. von freien Eltern geboren. Da er Lust und Anlage zur Kunst

---

[1] Gesch. d. b. K. in Baiern I, 10.
[2] Greg. Turon. Hist. Franc. VI, 32.
[3] Lex Wisigothor. X, 1, 3.
[4] Karoli M. cap. ed. Boretius I.
[5] S. 33.
[6] Die Literatur über Eligius zusammengestellt von B. Krusch in Wattenbach's Geschichtsquellen, 5. Aufl., I, 421.
[7] V. s. Eligii bei D'Achéry, Spicil. II, 78.

zeigte, gab ihn der Vater zu einem geschickten Goldschmied, der zugleich Vorsteher der königlichen Münze[1] war, namens Abbo,[2] nach Limoges, dem nachher so berühmt gewordenen Sitze der Emailtechnik (c. 3). Dado erzählt uns eine hübsche Geschichte, wie Eligius sein Glück am Hofe machte (c. 5). König Chlothar II. (613—628) wollte einen kostbaren Thronsessel verfertigen lassen, fand aber niemand hiezu Geeigneten. Der königliche Schatzmeister Bobbo empfahl ihm nun den jungen Künstler. Eligius aber verfertigte aus dem empfangenen Gewichte Goldes statt des bedungenen einen Sessels deren zwei. Der König, hocherfreut über die kunstvolle Arbeit und noch mehr, wie es scheint, über die bei den Goldschmieden jener Zeit nicht gewöhnliche Ehrlichkeit, nahm ihn fortan in seinen persönlichen Dienst und ehrte ihn auf alle Weise. Er schwang sich zu der Stellung eines Vertrauten auf, die ihm auch unter Dagoberts I. Regierung (628—638) verblieb. Schon früher scheint er, vielleicht nicht ganz mit Willen, in den geistlichen Stand getreten zu sein; er machte sich aber um verschiedene Klöster verdient, und so erhielt schliesslich der aurifex invitus detonsus (nach Dados Ausdruck) die Bischofswürde von Noyon (641). Hier bemühte er sich besonders um die Bekehrung von Friesland bis zu seinem 658 erfolgten Tode. Er starb im Geruche der Heiligkeit und scheint sehr bald canonisirt worden zu sein.

Seine äussere Erscheinung schildert Dado (I, 12) als stattlich; der Romane, der er doch wahrscheinlich von Abkunft war, verleugnete sich in seinem Aeussern nicht. Besonders hebt der Biograph die schönen Hände mit schlanken Fingern hervor. Als Laie liebte er, eine echte Künstlernatur, kostbaren Schmuck und prächtige seidene Gewänder.

In seine Werkstattthätigkeit lässt uns die Vita manch' hübschen Blick thun. Bei der Arbeit las er stets in einem vor ihm aufgeschlagenen Codex (wohl der heil. Schrift). Gegenüber pflegte sein liebster Geselle, ein Sachse namens Thille, zu sitzen, den er wohl auch in seiner Kunst unterwies.[3] Denn

[1] Gewisse merowingische Münzen mit der Legende: in scola fit; escolaro moneta etc. deuten nach Waitz, Vf.-Gesch. II, 612 auf die Verbindung der Münze mit einer (Hof-?)Schule.

[2] Amécourt, Le monétaire Abbon, Ann. de Num. III (1868), 299.

[3] magistri sequens vestigia . . . venerabilem vitam duxit, c. 10.

darauf deutet auch, dass er eine Anzahl junger Leute um sich hatte, die ihn wohl nicht blos bedienten, sondern denen er auch seine Kunst mittheilte, darunter ein Franke Bauderich, ein Schwabe Tituenus, der die Stelle eines Cubicularius bei Hofe bekleidete, Buchinus, ein (friesischer?) Heide, dann bekehrt und später Abt von Ferrières, ferner Andreas, Martinus, Johannes, sämmtlich Cleriker (I, 10).

Von Eligius' Werken ist nichts auf uns gekommen; denn der bekannte ‚Sessel Dagoberts' im Louvre (früher in St. Dénis) wurde ihm nur in Erinnerung an jenes oben erzählte Geschichtchen zugeschrieben. Er wurde so nach der Klostertradition, welche schon Suger kennt,[1] genannt. Dieser erklärt aber selbst, er habe ihn, da er vor Alter unscheinbar und schadhaft gewesen wäre, renoviren lassen. Von einer Autorschaft des Eligius weiss er nichts. Ebenso ist jener geschnittene Beryll, die Susanna vor den Richtern[2] darstellend, welcher sich im 13. Jahrhundert im Kloster Valencourt befand, ohne äussere und innere Beglaubigung.[3]

Die Biographie berichtet dagegen[4] von zahlreichen Kunstwerken, namentlich Grabmälern. Wie ausgedehnt sein eigener Antheil dabei war, ist nicht zu bestimmen; doch wird er wohl, namentlich als Bischof, die untergeordneten Arbeiten seiner Schule überlassen haben. Es handelt sich hier wirklich um accordirte Werke, da man sonst glauben könnte, er habe sie etwa zum Schmucke seiner Kirche anfertigen lassen; sie gehören im Gegentheil seiner eigenen Diöcese gar nicht an. Ausführlich wird uns das Grab des heil. Dionysius im gleichnamigen Kloster zu Paris beschrieben. Auf einem Unterbau erhob sich ein marmorner Baldachin (tugurium) auf Säulen, mit Gold und Gemmen verziert. Das Ganze war von einem besonders prächtigen Aufsatz (crista) bekrönt, welcher sich (nebst einem kostbaren Kreuze) noch zu Suger's Zeit in St. Dénis befand.[5] Ferner trug die Vorderseite eine Art Antependium (crepa, repa), die man wegen ihres Glanzes in der Quadragesima zu verhängen

---

[1] Sugerii L. de reb. in administr. sua gestis, c. 32.

[2] Ein Gegenstand, der übrigens in der altchristlichen Kunst vorkommt; vgl. Kraus, RE. II, 800—801.

[3] Chron. Valciodorense bei D'Achéry, Spicil. II, 710.

[4] I, 32; II, 6—7. [5] A. a. O. c. 32.

pflegte (Vita Eligii II, 39: mos erat ut diebus quadragesimae propter fulgorem auri et nitorem gemmarum operiretur tumba velamine linteo urbane ornatu holoserico). Den Altar in St. Dénis umgab er mit Schranken (so verstehe ich axis = assis, Bohle, Pfosten), welche er mit Gold verkleidete und mit goldenen edelsteinbesetzten ‚Aepfeln' bekrönte. Etwas Aehnliches sehen wir bei dem Altar auf einem Blatte des vaticanischen Menologs (zum 16. Januar, bei Rohault de Fleury, La messe II, pl. 105). Ausserdem fertigte er ein Lectionarium und Thüren (der Altarschranken?) aus Silber. Ebenso war das Ciboriumsdach mit silbernen Platten gedeckt. In ganz Gallien sah man, wie der Biograph sagt, nichts Aehnliches.

Die Vita hebt noch besonders hervor das Grabmal des heil. Martin und des heil. Briccius in Tours (wobei ihm wie in St. Dénis die Munificenz Dagoberts zustatten kam), des heil. Quintinus in St. Quentin, dessen Kirche er auch erweiterte, endlich des heil. Piato im Flecken Séclin, der Brüder Crispin und Crispinian in Soissons und des heil. Lucian in Beauvais.

Eligius ist von freien Eltern geboren; es zeigt, wie sehr die Goldschmiedekunst, in der doch auch Hörige thätig waren, geachtet war, dass sich ihr auch ein Freier zuwenden konnte. Jedenfalls musste aber das Bewusstsein, einen solchen Mann in ihren Reihen zu haben, der auch in einer der höchsten hierarchischen Würden seinem Metier nicht untreu wurde, auf dem die volle Glorie der königlichen Gunst und des Hofes ruhte, der sogar der Heiligsprechung theilhaftig wurde, einen mächtigen moralischen Einfluss auf die Goldschmiedezunft, deren Patron er auch späterhin wurde, üben.

Merkwürdiger Weise ist uns aus karolingischer Zeit nur der Name eines Goldschmiedes überliefert, in einem Capitular Karls II. aus Crécy (877), wo über einen Hadebertus aurifex, wohl wie die beiden anderen nicht näher bezeichneten einen Unfreien, uns unbekannte Verfügungen getroffen werden.[1]

Einer Urkunde über eine Tradition zwischen einem gewissen Cauvo und Bischof Joseph von Freising (749—764) vom Jahre 759 ist eine Convenientia angehängt, worin, soweit nach dem schlechten und verderbten Texte bei Meichelbeck geur-

[1] Bouquet, Rec. VII, 703.

theilt werden kann, der artifex malleator noster Aletus jenem Cauvo auf einige Zeit zur Dienstesleistung übergeben wird.[1] Der Künstler, dessen entschieden ungermanischer Name (falls er richtig überliefert ist) wohl auf einen der in Baiern damals noch zahlreichen römischen Colonen deutet, der sich auf die Treibarbeit mit dem Hammer versteht, ist wohl ein Leibeigener der Freisinger Kirche. Einen Faber Rumald, wohl auch einen geschickten Künstler, schenkt König Ludwig I. an Erzbischof Ebo von Rheims, ‚damit dieser von dem jenem von Gott verliehenen Talente Gebrauch machen könne'.[2]

Uebrigens treffen wir auch Freie, sogar Geistliche in der Metallarbeit erfahren. Hrabanus Maurus beschreibt eine mit figürlichen Darstellungen gezierte Reliquiencapsa, ‚quam Isanbertus monachus fecit' und welche der Maler Rodulph emaillirte.[3] Taucho, ein St. Gallener Mönch, wird seiner Kunstfertigkeit in Metall- und Glastechnik wegen gerühmt; er goss die Glocke für das Aachener Marienmünster.[4] Endlich möge noch ein Ausländer, jener Presbyter Georgius aus Venedig erwähnt werden, welcher für Ludwig I. eine kunstreiche Wasserorgel baute.[5]

Die Künstlerlegende des Tuotilo von St. Gallen.

Weitaus die abgerundetste Künstlergestalt der karolingischen Periode ist die des Tuotilo von St. Gallen, wenn wir nämlich die anmuthigen Erzählungen des Chronisten Ekkehard IV. auf Treu und Glauben hinnehmen. Das ist auch bis jetzt geschehen, noch Alwin Schultz hat sich in seiner Biographie des Künstlers[6] von den Angaben Ekkehards leiten lassen. Wie es aber mit diesen steht, hat Meyer von Knonau gezeigt.[7]

---

[1] Meichelbeck, Hist. Frising., Pars Instrum. I, 26.

[2] Flodoardi, Hist. Rem. eccl. II, 19.

[3] Hrabani Mauri carm. 72 in M. G. P. Lat. II.

[4] Monach. Sangall. I, 29.

[5] Vgl. bes. Transl. SS. Marcellini et Petri, c. 75.

[6] In Dohme's Sammelwerk: Kunst und Künstler, I. Abth., 1. Bd., 23—34.

[7] In seiner, wie bemerkt werden muss, mit Schultz' Biographie gleichzeitig (1877) erschienenen Ausgabe der Casus s. Galli.

Tuotilo ist einer der Localheroen St. Gallens, wo er sogar als Heiliger verehrt wurde. Es ist daher ganz begreiflich, dass die Legendenphantasie und deren Berichterstatter Ekkehard seine Gestalt ganz besonders reich mit charakterisirenden Zügen ausgestattet hat.

Bei einem Zeitgenossen Tuotilos, dem Miniator und Kalligraphen Sintram können wir ein ganz ähnliches Vorgehen des Chronisten beobachten. Ekkehard legt ihm das sogenannte Evangelium Longum (heute Cod. 53 der Stiftsbibliothek) bei, dem nichts Anderes an die Seite zu stellen sei, obgleich Werke Sintrams in allen cisalpinen Ländern verstreut seien.[1]

Sehen wir hier schon Ekkehard von dem localpatriotischen Bestreben geleitet, seinen Helden auf eine möglichst hohe Staffel zu stellen, so kam ihm dort noch zu Statten, dass Tuotilos Gestalt, schon längst in die Nebel der Sage und Anekdote gehüllt, die Phantasie umsomehr reizte. So finden sich in Ekkehards Erzählung zahlreiche Entstellungen und Verwechslungen, die seine Glaubwürdigkeit in sehr ungünstiges Licht setzen und welche aufgedeckt zu haben das Verdienst des ausgezeichneten schweizerischen Geschichtsforschers ist.

Tuotilo erscheint dreimal in Urkunden von St. Gallen, zuerst 895,[2] dann 907 (als Urkundenschreiber),[3] zuletzt 912 (als Hospitiarius).[4] Die Officialentabelle des Klosters[5] führt ihn von 898 bis 912 auf. Er wird also über das letztgenannte Jahr nicht hinausgelebt haben. Nun hat Meyer von Knonau[6] dargethan, dass Ekkehard, welcher Salomo, einen Hartmann, Notker, Ratpert und Tuotilo als ‚commonachi und Schüler des Iso' bezeichnet, hier ganz verschiedene Generationen durcheinander geworfen hat. Denn Ratpert ist ziemlich gleichaltrig mit Iso, der jüngere Hartmann aber (und nur dieser kann gemeint sein) eine Generation jünger. Ein noch gröberer Verstoss gegen die Chronologie findet sich in cap. 39 der Casus

---

[1] Ekkehard IV. Casus s. Galli, c. 22.

[2] Wartmann, UB. von St. Gallen, Nr. 697.

[3] Ibid. Nr. 707.

[4] Ibid. Nr. 771.

[5] Publicirt in den Mitth. des histor. Vereins von St. Gallen, Neue Folge H. XIII, p. 11.

[6] Ebenda H. XV, 5.

s. Galli, wo Waldram (erst 959—960 urkundlich als Decan erscheinend) als Vorgesetzter Notkers und Tuotilos auftritt.

Es ergeben sich hieraus recht schwerwiegende Bedenken gegen die Darstellung in den Casus s. Galli. Die allerdings lebendige und anmuthende Schilderung Tuotilos[1] (wie denn Ekkehard überhaupt ein Meister der Detailmalerei ist) dürfte daher weniger dem historischen Bilde des alten Meisters als dem mit starken legendenhaften Zügen ausgestatteten der Klostertradition entsprechen, wobei noch immer zu erwägen bleibt, was Ekkehard, der ja auch mehr als ein Jahrhundert von Tuotilo entfernt ist,[2] eventuell selbst hinzugefügt hat. Die beliebte Vergleichung mit Leonardo da Vinci beruht daher wie Alles, was wir von dem Manne wissen, einzig auf dem Berichte der Chronik. Tuotilos Stellung als Künstler ist wohl nicht anzuzweifeln: doch ist es immerhin merkwürdig, dass Ratpert, sein Zeitgenosse, der angeblich doch in so naher Freundschaft mit ihm gelebt haben soll, seiner mit keinem Worte erwähnt, und dass auch der auf seine künstlerische Thätigkeit bezügliche Vermerk bei seinem Namen im Todtenbuche von St. Gallen erst von einer Hand des 10.—11. Jahrhunderts rührt.[3]

Was von des Künstlers Reisen erwähnt wird,[4] ist allerdings interessant, obwohl auch hier wieder die Geschichte von dem in Metz ausgeführten Madonnenrelief[5] durchaus sagenhaft ist. Wie viel an der Sache Wahres ist, lässt sich natürlich nicht mehr entscheiden; sollte er wirklich in Metz (von einer Verbindung dieses Ortes mit St. Gallen ist sonst nichts bekannt) gearbeitet haben, so würde das immerhin einen bedeutenden Kunstruf voraussetzen. Auch das ist nicht ohne Interesse, dass er die Inschriften zu seinen Werken selbst gedichtet haben soll.[6] Ferner hat er nach Ekkehards Angabe in Mainz[7]

---

[1] Ekkeh. c. 34. [2] Er starb nach 1057.

[3] Necrolog. s. Galli in M. G. Necrol. I, 472 zum 27. April: V. Kal. ob. Tuotilonis mi (magistri) atque pbi [doctor isto nobilis caelatorque fuit].

[4] Ekkeh. c. 34 und 39. [5] Ebenda c. 45. [6] Ebenda c. 39.

[7] Ebenda c. 40. Es ist zu bemerken, dass Ekkehard selbst mit Mainz in Verbindung steht; er hat jene ikonographisch und historisch bedeutenden Inschriften für den Mainzer Dom (ed. Kieffer, Mainz 1881. Gymn.-Progr.) gedichtet.

gearbeitet; man zeigte dort ein goldenes Antependium des Hochaltars im Dom, wahrscheinlich mit einer Darstellung des thronenden Christus nach Jesaias 66, 1: coelum sedes mea, terra autem scabellum pedum meorum, geschmückt.[1] Es ist, wie Meyer treffend bemerkt, ganz dieselbe Darstellung, wie auf dem gleich zu erwähnenden Elfenbeinrelief von St. Gallen. In seinem Kloster verzierte er den Altar der heil. Maria (wohl in der Hauptkirche) und fertigte ein Lesepult, sowie ein Gemmenkreuz.[2] Von einem Altar mit Scenen aus dem Leben des heil. Gallus, der ihm im 16. Jahrhundert zugeschrieben wurde, sprachen wir oben.[3] Stumpff berichtet in seiner Eidgenössischen Chronik noch etwas Merkwürdiges.[4] Er spricht von: ‚etlichen gar kunstlichen astronomischen taflen, und ausstheilung dess gestirns und himmelslauff, auf mösch gar rein gestochen, in der Librarey zuo s. Gallen behalten, die ich selbst nie künstlicher gesehen hab'. Sollte er jene mappa mundi, die Hartmot anfertigen liess, im Sinne haben?[5]

Woran sich aber Tuotilos Ruhm vor Allem knüpft, das sind jene berühmten Elfenbeintafeln der Stiftsbibliothek, welche den Einband des ‚Evangelium Longum' bilden.[6] Ueber sie ist viel hin- und hergeschrieben worden, aber keiner der zahlreichen und namhaften Gelehrten, die darüber gehandelt haben (Schnaase, Lübke, Rahn, Schultz, Bode), hat beachtet, dass die Zuschreibung einzig und allein auf Ekkehard, dessen Glaubwürdigkeit, wie wir sehen, nicht eben hoch anzuschlagen ist, beruht.

Der landläufigen Behauptung nach sollen diese Tafeln dieselben sein, deren sich Karl der Grosse[7] zum Schreiben bediente. Man beruft sich dabei auf Ekkehard,[8] dieser vergleicht sie aber nur mit jenen, um eine historische Remi-

---

[1] Die bezüglichen Worte: in circulo scribens hunc versum: Ecce polo potior solio terraque scabello, stehen in der Handschrift (Copie des 13.—14. Jahrhunderts), jedoch am Rande und sind daher möglicherweise ein späterer Zusatz.

[2] Ekkeh. c. 22. [3] S. o. Seite 97. [4] Bei Meyer a. a. O.

[5] S. o. Seite 160.

[6] Eine grössere, wenn auch bei stilistischen Vergleichen doch ungenügende Abbildung im Neujahrsbl. des histor. Vereins von St. Gallen, 1863, I.

[7] Einharti Vita c. 25. [8] Casus s. Galli c. 22.

niscenz passend anzubringen. Sie sollen aus dem Archive Hatto's in Mainz (gerade über diesen ist Ekkehard, wie Meyer bewiesen hat, äusserst schlecht unterrichtet) nach St. Gallen gekommen sein, und zwar die eine noch glatt, während die andere mit einer ausgezeichneten Schnitzerei versehen war. Die erstere habe nun Tuotilo mit einer Darstellung (die aber nicht näher bezeichnet ist) versehen.

Im Widerspruch mit dieser ihrer einzigen Quelle haben nun Schnaase, in neuerer Zeit Springer, Rahn und Bode,[1] beide Tafeln dem Tuotilo zugetheilt, während Schultz, Lübke[2] und Andere, an jener festhaltend, eine Verschiedenheit der Hände constatiren und nur die Tafel mit den Scenen aus dem Leben des heil. Gallus, die ja gewiss im Kloster entstanden sein wird, jenem zusprechen.

Das Urtheil, welches ich mir aus eigener Anschauung gebildet habe, stimmt mit dem der erstgenannten Gelehrten überein. Ganz charakteristisch ist die merkwürdige, in den wurmartigen Formen fast an die irischen Miniaturen erinnernde Behandlung der Gewandfalten, die sich auf beiden Tafeln findet (die Figuren des Gallus und der heil. Maria, deren Untergewand fast wie eine Art bauschiger Hosen aussieht). Desgleichen ist das Ornament ganz übereinstimmend. Trotzdem verräth die Tafel mit der Majestas Domini einen besseren Stil; hier konnte sich aber, wie Springer sehr treffend hervorgehoben hat, der Künstler an ältere Vorlagen halten, die ihm bei der Galluslegende, wo er auf sich selbst angewiesen war, fehlten. Wir sehen also, dass auch hier Ekkehards Bericht vor der Kritik nicht Stand hält.

Es ist nach all dem Vorhergehenden, wie ich glaube, ein müssiges Beginnen, die Autorschaft Tuotilos an diesen Reliefs feststellen zu wollen; ob wir in ihnen eine Probe der Kunstfertigkeit desselben besitzen, wird wohl nie auszumachen sein. Ein St. Gallener Künstler ist an und für sich wahrscheinlich, schon des Sujets der einen Tafel halber; dass aber der Notiz über die Stifterin Amata auf dem Goldstreifen des hinteren Deckels (Ad istam paraturam Amata dedit XII denarios) viel

[1] Gesch. der deutschen Plastik, Berlin, Grote, 1885, S. 8.
[2] Gesch. der deutschen Kunst, Stuttgart 1888, S. 53.

chronologische Beweiskraft innewohne, möchte ich gerade nicht behaupten. Eine Amata wird um 903 urkundlich erwähnt,[1] wir kämen dadurch allerdings in die Zeit Tuotilos.

Es handelte sich hier — was wir ja z. B. auch bei Vasari immer wieder thun müssen — gegen die Sage und Tradition Stellung zu nehmen, die, wie wir sahen, in diesem Winkel der Kunstgeschichte des 9. Jahrhunderts einen ungebührlichen Platz ausfüllt. Das Ergebniss ist freilich ein negatives; es führt zu dem Geständniss, dass wir über Tuotilo ausser einer anmuthigen Künstlerlegende, die als die früheste auf deutschem Boden wohl zu beachten ist, gar nichts Sicheres wissen.

---

[1] Wartmann, UB. von St. Gallen, Nr. 729.

Inhaltsübersicht.

Seite

Vorwort 1

Einleitung. Kunstauffassung des frühen Mittelalters — Visionen — Symbolik — Der Titulus — Die Libri Carolini und die Kunst unter Karl dem Grossen 4

Erster Abschnitt. Zur Geschichte der christlich-antiken Baukunst . 28

I. Bauführung und Baubehörden — Technische Hilfsmittel . . . 28

II. Die Palastbeschreibung aus Farfa und der Profanbau des frühen Mittelalters 41

III. Innere Ausstattung der altchristlichen Kirche — Ikonostasis — Altarschmuck 64

Zweiter Abschnitt. Zur Geschichte der darstellenden Künste . . . 79

I. Religiöse Kunst 79

1. Die Gemälde der Martinsbasilika zu Tours und der Legendencyklus des frühen Mittelalters 80

2. Die Cyklen aus der Jugendgeschichte Christi in Lüttich und Benedictbeuern 101

3. Ein verlorenes Alcuinevangeliar und der Codex aureus von St. Emmeram in München 107

II. Darstellungen profanen Inhalts 120

1. Porträtdarstellungen 121

2. Die Darstellungen der Encyklopädie, insbesondere der sieben freien Künste 128

3. Zwei kosmische Personificationen der karolingischen Kunst . 154

Dritter Abschnitt. Zur Geschichte der Antike in karolingischer Zeit: Die Reiterstatue des Theodorich in Aachen 164

Vierter Abschnitt. Zur Künstlergeschichte der fränkischen Zeit — Die Künstlerlegende des Tuotilo von St. Gallen 175

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schlosser, Julius <<von>>,

Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters

Wien 1891

Bamberg, Staatsbibliothek -- HVZ 491(123/124#2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11836942-1